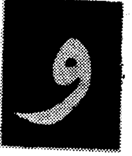
# الأنساق



# والبنية

كمال أبو ديب

منذ ان طرح الشكليون الروس مفهوم الانتظام بوصفه خصيصة أساسية مميزة للغة الشعر[1] . ثم طور ياكوبسن مفهوم الأنساق باعتباره ـ ١ ـ خصيصة للغة الشعر . و ـ ٢ ـ الآلية الرئيسية لخلق ما سماه موكاروفسكى (Mukarovsky) « التاريض الأمامى Foregrounding »[2] حاولت دراسات متعددة اكتناه التجليات المختلفة للأنساق . مدعمة وجهة نظر ياكوبسن . أو محاولة الوصول بمفهومه إلى درجة اسمى من التشذيب والفاعلية النقدية عن طريق تمحيصه . وتطويره . فقد اتخذ ناقدان بارزان مثلا . هما مايكل ريفاتير ( Riffaterre )[3] وجوناثان كلر ( Culler )[4] مواقف مشككة من عمل ياكوبسن . بيد أن تشكيكهما لم يتجه إلى شرعية التصور أو إلى كون الأنساق خصيصة للغة الشعر . بقدر ما اتجه إلى التساؤل عن عملية تمييز الأنساق ذاتها وعن المستوى الوظيفى للنسق . قال كلر . مثلا . إن المهم ليس الوجود الموضوعى للنسق فى القصيدة . بل كون الأنساق [ والتناظرات والفصلات ( Categories ) المكتشفة فى القصيدة عامة ] « خصائص مميزة »[5] فيها

## ١ ـ

لا شك أن لريفاتير وكلر وجهتى نظر تستحقان الاهتمام . إن لم يكن القبول . على الأقل فى تأكيد ضرورة البحث عن دلالة النسق وعلائقيته (إذ إن ملاحظات كلر الأخرى التى تعترض على وجهة نظر ياكوبسن بالقول إنه ليس هناك من نمط من التنظيم يعجز المرء عن إيجاده فى أى قصيدة . أو إن التناظرات وضدَّ ـ التناظرات يمكن أن توجد فى أى مقطع نثرى[6] . ملاحظات أدخل فى باب المماحكة الفكرية . ولا يغير قبولها أو رفضها فى شئ من أهمية الاكتشاف الجوهرى لامتلاك لغة الشعر خصائص تنظيمية . وتناظرية . وتنسيقية طاغية . تشكل مكونا أساسيا من مكونات الشعرية (تميزها عن الاستخدامات الأخرى للغة ) . ومع أن مناقشة أفكار ريفاتير وكلر ليست بين أغراض الدارسة الحاضرة . فإنه لمن الضرورى أن يشار إلى أن تمييز الظاهرة بحد ذاته فى الدراسات الإنسانية كما هو فى العلوم . لا يقل أهمية عن تحليلها ووعى أبعادها الوظيفية[7] . ومن البديهى أن المرحلة الثانية مشروطة وجوديا بالأولى : إذ يستحيل تحليل وظيفة ظاهرة لم يسبق لها أن ميزت. وخصصت وحددت تحديدا دقيقا يصلح منطلقا للدراسة الجادة .

## ٢ ـ

فى دراسة سابقة[8] حاولت تطوير مفهوم للنسق لا يركز على تشكله فقط ، بل على طبيعته العلائقية أيضا : أى على تشكله وانحلاله فى النص . واقترحت لهذه العملية طبيعة جدلية : فالنسق لا يمكن أن يكون ذا دور بنيوى إلا من خلال تشكله بما هو فاعلية تمايز ، ثم انحلاله إذ ينتهى التمايز . والتمايز يعنى نشوء علاقة بين × (المتمايز) و (اللامتمايز) أى أن النسق ينشأ من خلال المغايرة والانتظام : استمرار هذه المغايرة إلى نقطة معينة ثم انتهاؤها . كما اقترحت أيضا أن انحلال النسق يرافق عادة بحركة تغير جوهرية فى نمو بنية النص . وقد جلت الدراسات التى قمت بها سابقا وجود ثلاثة أنماط رئيسية متميزة من الأنساق : النسق الثنائى ، والنسق الثلاثى ، والنسق الرباعى . كما جلت ظاهرة هامة هى طغيان النسق الثلاثى لا فى الشعر وحده ، بل فى العمل الأدبى بشكل عام ، وفى الفكر الإنسانى نفسه : فى الأسطورة ، والحكاية الخرافية ، والقصة ، وفى التصورات الاجتماعية والنفسية والسياسية[9] . بيد أن الدراسات المشار إليها توقفت عند تمييز الظاهرة ، دون أن تسعى إلى فهمها ، واكتشاف دلالاتها ، ووظيفتها فى البنى التى تقع فيها ، مشيرة إلى أن تحقيق مثل هذا الفهم مشروط بإنجاز عدد كبير من الدراسات الشاملة التى تتجاوز طاقات باحث واحد .

## ٣ ـ

أحاول . فى الدراسة الحاضرة **١** ـ اكتشاف الأنساق المميزة فى عدد من النصوص الشعرية الحديثة . **٢** ـ القيام بدراسة أولية لوظيفة الأنساق البنيوية : لا من حيث كونها دالة أو غير دالة وحسب . بل من حيث فاعليتها الكلية فى البنية . ومن حيث علاقاتها . بالتحديد . بتنامى القصيدة ورؤياها الجوهرية . وإذا كان فى العبارة الأخيرة «رؤياها الجوهرية» ما قد يبدو خارجا على طبيعة التحليل البنيوى أو «الفاعلية البنيوية»[10] كما وصفه **رولان بارت** فى دراساته المبكرة[11] . فإن العبارة مختارة هنا بعناية سعيا إلى تطوير التحليل البنيوى بحيث يطمح فى النهاية إلى تحديد «الرؤيا الجوهرية» للعمل الأدبى ووضعها فى سياق بنية الثقافة . فى الوقت نفسه أود أن أشير إلى أن المصطلح «الرؤيا الجوهرية» لا يتطابق تماما مع مصطلح **لوسيان جولدمان** «**رؤيا العالم**»[12] وإن كان يتشابك معه إلى حد بعيد . بيد أن التمييز بين المصطلحين . الآن . ليس ذا أهمية حاسمة .

## ٤ ـ

قبل أن أبدأ باكتناه الأنساق ودورها البنيوى . قد يكون مجديا أن يقدم نموذجان شعريان يؤكدان لا الدور الجوهرى للنسق الثلاثى فى تشكيل بنية القصيدة وحسب . بل كون البنية . أحيانا . وليدة تشكل النسق وانحلاله بصورة مطلقة : أى أن البنية تتطابق تطابقا كليا مع حركة النسق . وبهذه الصورة يكون وجود النسق أبسط شكل بنيوى له . حيث يستحيل عمليا تكوّن البنية من تشكل النسق دون انحلاله .

فى النصّين التاليين **لسعدى يوسف**[13] جلاء لما يقال هنا :

**«كيف تغدو السماء**
**خطوة واحدة ؟**
**كيف تغدو الجذور**
**تاجنا ؟**
**كيف تغدو المدينة**
**جبلاً ؟**
. . . . . . . . . .
. . . . . . . . . .
. . . . . . . . . .
**فى الجبال**
**فى ظلام الجبال**
**تتمشى الأيائل »**

**(٢)**

**«بين بيت يُسوِّرنى وسماء طليقة**
**كيف أختار بيتى**
**بين صمتى وأغنيتى**
**كيف أختار همسى**
**بين أحداقها والثياب**
**كيف أدخل .**
. . . . . . . . . .
. . . . . . . . . .
. . . . . . . . . .
**تمتمة من شميم الصنوبر**
**همهمة من غصون الصنوبر**
**غمغمة فى الظلام . »**

إن كون البنية هنا . تحديدا . هى تشكل النسق وانحلاله . ليتأكد إذ نحاول أن ندمر النسق الثلاثى بحذف أى من عناصره المكونة . لنقرأ النص ( S. 1 ) بإحدى الطريقتين :

| S. 1.1 | S. 1.2 |
|---|---|
| **كيف تغدو السماء** | **كيف تغدو السماء** |
| **خطوة واحدة ؟** | **خطوة واحدة ؟** |
| **كيف تغدو المدينة** | **كيف تغدو المدينة** |
| **جبلا** | **جبلا** |
| **فى الجبال** | **كيف تغدو الجذور** |
| **تتمشى الأيائل .** | **تاجنا ؟** |

ثمة بعد خفىّ للنص . لا على صعيد البنية الدلالية فقط . بل على صعيد عملية الانبناء ( Structuration ) دُمّر الآن فى (S. 1.1-2) أى أن عملية الانبناء مشروطة وجوديا بتشكل النسق الثلاثى . بل إن هذا النزوع إلى النسق الثلاثى ليبدو . أولاً . فى الفراغ المنقَّط الذى استخدمه الشاعر ليشغل المساحة الفاصلة بين حركتى القصيدة . فقد جاء الفراغ المنقَّط (بشكل واعٍ ؟) نسقاً ثلاثياً (ثلاثة أسطر من النقاط) . ويبدو . ثانياً . فى الحركة المضادة التى تتلو انحلال النسق إذ تتشكل هى بدورها من ثلاث وحدات : مما يشعر بتأصل النسق الثلاثى فى بنية الفكر الإنسانى والعمل الأدبى على حد سواء .

## ٤ ـ ١

يفترض اكتشاف النسق تحديدا مبدئيا لشروط تكونه . وسأكتفى هنا بالإحالة إلى تحديدى له فى الدراسة المشار إليها سابقا[14] . كما يفترض فهم النسق بالشكل الذى حُدِّد به أعلاه تحليلا بنيويا لـ ـ ١ ـ النص من حيث هو بنية مكتملة ـ ٢ ـ النسق ـ ٣ ـ علاقة النسق ببنية النص ورؤياه الجوهرية .

## ٥ ـ

أتناول ـ فى الدراسة الحاضرة ـ ثلاثة نصوص مبدئية . آملا أن أنتقل فى دراسات مقبلة إلى نصوص أكثر تشابكاً وتعقيداً . ويظل الهدف الأول اقتراح المنهج وتقديم النموذج دون محاولة إثارة كل ما يمكن أن يثار من أسئلة أو اكتناه كل ما يستحق الاكتناه من أبعاد . بشكل خاص ، أتجنب فى هذه المرحلة من الدراسة مناقشة أنساق الصورة الشعرية باستفاضة ، لا إخفاقاً فى إدراك جذريتها . أو إهمالا لها . بل إدراكا لطبيعتها المعقدة ، ولضرورة حل عدد من المشكلات الأساسية قبل التعرض لها[15] .

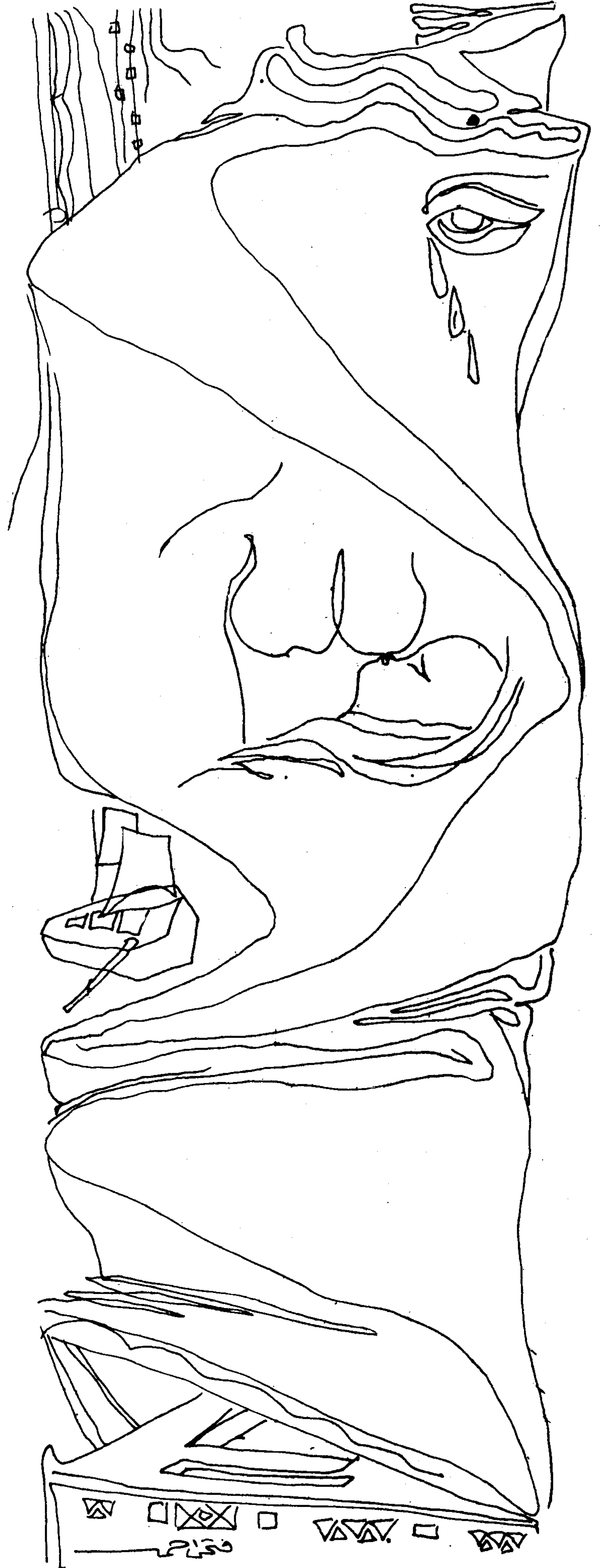
## ٦ ـ

ثلاثة نصوص حديثة :

### بـدر شـاكر السـياب

### غارسيا لوركا[١٦]

**فى قلبه تنّور**
**النار فيه تطعم الجياع**
**والماء من جحيمه يفور :**
**طوفانه يطهّر الأرض من الشرور**
**ومقلتاه تنسجان من لظى شراع**
**تجمعان من مغازل المطر**
**خيوطه . ومن عيون تقدح الشرر**
**ومن ثدىَ الأمهات ساعة الرضاع**
**ومن مُدى تسيل منها لذة الثمر**
**ومن مُدى للقابلات تقطع السرر**
**ومن مدى الغزاة وهى تمضغ الشعاع**
**شراعه الندىّ كالقمر**
**شراعه القوى كالحجر**
**شراعه السريع مثل لمحة البصر**
**شراعه الأخضر كالربيع**
**الأحمر الخضيب من نجيع**
**كأنه زورق طفل مزّق الكتاب**
**يملأ مما فيه . بالزوارق النهر .**
**كأنه شراع كولمبس فى العباب**
**كأنه القدر .**



تبدأ القصيدة بصورة متوهجة . متفجرة (التنور فى القلب) تتولد فاعليتها من حدة ثنائية ضدّية أساسية : النار/الماء تُخْلَق بين طرفيها علاقات تكامل وتوحد وإخصاب . وتُتجاوز علاقات النفى التى تقوم بينهما عادة (الماء يطفئ النار) . ويتم هذا التوحد بوصف التنور / القلب مصدراً لقوتين إيجابيتين : النار تطعم الجياع (عبر علاقة المجاورة المجازية : التنور يُخبز فيه بإشعال النار : النار تنضج الخبز . الجياع يأكلون الخبز) أو عبر العلاقة الأسطورية ـ (النار الأسطورية التى تحرق من أجل التجدد وفيض الحياة النقى) . أو عبر كليهما معا . والماء مفوراً يطهِّر الأرض (عبر العلاقة الأسطورية النابعة من ارتباط الطوفان بغسل الأرض من الإثم . وإعادة الطهارة إليها : الطوفان فى الأساطير السومرية . وطوفان نوح فى التوراة) . وتضع القصيدة . عبر هذه الأبعاد الأسطورية . وعبر التجدد والولادة . الفنان ـ الشاعر فى سياق القوى المبدعة الخلاقة وتجعله طاقة لا حدود لها على العطاء والتغيير وإعادة خلق العالم مانحة إياه . من خلال علاقات السياق الذى تضعه فيه . طبيعة البطل الأسطورى . يصبح القلب . إذن . وهو **الداخلى** . مصدَرا لقوّتين فياضتين **خارجيتين** هما . فى الواقع اليومى . قوتان ضديتان ألغى الآن تضادهما لتتحولا الى مصدر فاعلية واحدة تدميرية . لكن تدميرها أسطورى . بمعنى أنه يخلق الحياة ولا يعدمها . وتتميز الصورة التى تنبع منها هذه الفاعلية بدرجة عالية من الحدة . والتوهج . والعنف والقدرة على تغيير الأشياء .

تتنامى القصيدة على هذا المحور الجوهرى : محور التوحد بين النقيضين النار والماء ، بيد أنها تخضع لتحول داخلى بارز . يتمثل فى الانتقال من فاعلية العنف إلى فاعلية أقل حدة وأكثر هدوءا . هى فاعلية النسج والتجميع . اللذين يبدآن فى إطار الإبحار والمطر . قبل أن يتابعا تنمية سياق التوهج والعنف والقدرة على العطاء .

وتنتقل القصيدة من الداخل الى الخارج (قلبه مقلتاه) ومن المُفْرَد إلى المثنى ، محتفظةً بمحورها الجوهرى . ذلك أن ما تنسجه المقلتان هو **شراع** (مرتبط بالماء) لكنه لا ينسج من خيوط عادية ، بل من **اللظى** (المرتبط بالنار) ، وتتنامى صورة الشراع على هذا المحور نفسه . فالمقلتان تجمعان خيوط الشراع من **مغازل المطر** (الماء) ومن عيون تقدح **الشرر** (النار) . وتظل العلاقة بين النار / الماء علاقة متوازنة ، إذ تتوزع اللغة بينهما بدرجتين متعادلتين .

بيد أن القصيدة ، تبدأ ، بعد فعل التجميع (تجمعان من مغازل المطر) بعملية تجميع فعلية على صعيد بنيتها اللغوية . إذ تقحم مجموعة من الصور التى تفقد النمو الداخلى على محور القصيدة الجوهرى . ويختل فيها التوازن بين النقيضين الماء / النار . لتطغى صورٌ مرتبطة بالماء بالدرجة الأولى ، متجسدة فى بنية لغوية **تجميعية** يبرز فيها دور حرف الجر «**من**» الأساسى فى عملية التجميع (من × ومن ومن ... إلخ) ويتجلى طغيان المائية فى المكونات (من ثدىّ الأمهات ساعة الرضاع : الحليب تحول للمائية) و (من مدى تسيل منها : السيولة مائية) و (من مدى للقابلات تقطع السرر : سيلان الدم تحول لسيلان الماء) . ويخبو دور النار والنارية إلى درجة كاملة تقريباً ، باستثناء بروزها فى تحول لها شاحب هو صورة الشعاع : (من مدى تمضغ الشعاع) . بيد أن النارية هنا لم تعد مرتبطة بفاعلية تدميرية خلاقة ، بل أصبحت مرتبطة بالمفعولية (فالشعاع ضحية للمدى) . ويتخلل سلسلة التراكمات نمو داخلى لخطين : سيلان الدم (من مدى يسيل / للقابلات / شراعه الأحمر من نجيع) ثم صورة الثدى والرضاع مستمرا عبر تقطيع السرر . ثم إلى الحركة الثانية من القصيدة فى صورة الطفل . ويلعب هذا التنامى دورا **توسطيا** ، إذ ينقل حركة القصيدة من العنف الحاد إلى درجة أدنى من العنف ، ومن النارية / المائية إلى طغيان المائية الذى سيستمر فى الحركة الأخيرة ليصبح سيادة مطلقة للمائية .

بعد الحركة التجميعية المرتبطة بالعناصر التى نسجت منها خيوط الشراع والتنامى التوسطى الذى يتخللها ــ والتى تتمحور جزئياً حول محور القصيدة الجوهرى لكنها تنفك عنه متجهة إلى تأكيد صورة الماء ــ يعود الشراع إلى البروز ، مكتملا ، قويا ، طاغيا . ويتجلى فى أول صورة له مرتبطا بالماء (شراعه الندى) محوِّلاً ما يقرن إليه إلى عنصر مائى أيضاً (القمر الذى لا يرتبط بالنداوة يصبح هنا نديا) . ولكنه يمتلك خصائص ضدّية : فهو ندى كالقمر / قوى كالحجر ، وهو جامد كالحجر / سريع كلمحة البصر ، وهو أخضر كالربيع / أحمر خضيب من نجيع .

بيد أن الخصيصة الأساسية لعلاقات الثنائيات الضدية هنا هى أنها تبقى معزولة مستقلة ، لا تخضع لعملية التوحيد الحادة المتفجرة التى خضعت لها الثنائية الضدية النار / الماء فى الحركة الأولى . وتتجسد هذه الانعزالية فى البنى اللغوية التى تسبك فيها الثنائيات فى كل من الموضعين . فى الحركة الأولى تشكلت بنية لغوية متشابكة توليدية : أى أن الشئ فيها يتولد من الشئ وينبع منه :

**فى قلبه تنور ــــــــ النار فى التنور ــــــــ والماء من جحيم التنور يفور ــــــــ الماء يشكل طوفانا ــــــــ الطوفان يطهر الأرض .**

وبكتابة هذه الجملة بطريقة تشومسكى التشجيرية(١٧) يبدو تعقيدها وتشابك مكوناتها اللغوية . وتفرع البنية العميقة لها فى بنية سطحية تتداخل فيها العلاقات إلى درجة حادة (إذ يظهر أن ع س١ تحدث فى A B C كما تحدث ع س٥ فى C D . وتندرج جميع العلاقات ضمن العبارة (فى قلبه) .

لوركا
فى قلبه تنور

ع س١ ع س٢

النار فى التنور تطعم الجياع

ع س٤ ع ف ع س١ ع س٣

والماء من جحيم التنور يفور

ع ف٢ ع س١ ع س٥

طوفان الماء يطهر الأرض من الشرور

ع س٨ ع س٧ ع ف٣ ع س٥ ع س٦

أما فى صورة الشراع فإن الثنائيات تتجسد فى بنى **متوازية** : كل جملة ترصد خصيصة محددة ثم تأتى جملة موازية لها لترصد الخصيصة المضادة . ولا تترابط الجملتان لغويا حتى بأداة العطف . أبسط مؤشرات الترابط :

**شراعه الندى كالقمــر**

**شراعه القوى كالحجــر**

**شراعه الســريع**

**شراعه الأخضر كالربيــع**

**الأحمر الخضيب من نجيــع**

أى أن ثمة بنية عميقة واحدة متكررة فى بنى سطحية متوازية وتولد هذه الخصيصة طبيعة **تراكمية** صرفاً للثنائيات الضدية تمنعها من التنامى والتفجر بالوهج والحدة والعنف التى تتنامى بها الثنائيات فى الحركة الأولى . من جهة أخرى . كانت الثنائيات فى الحركة الأولى قد توحدت على صعيد فاعليتها التدميرية الخلاقة : أما هنا فإن الخصائص الضدية للشراع لا تتوحد على صعيد فاعليتها إطلاقاً بل تظل صفات مستقلة . ولذلك يأتى الشراع عاريا من الفاعلية الخلاقة . **جامدا** رغم وصفه بالسرعة . **معزولا** عن سياق التغيير والعطاء والصراع . ورغم وصفه بأنه أحمر خضيب من نجيع .

وإذ تتبلور صورة الشراع فى هذا الإطار المتفتت . الذى تنعزل فيه الأشياء . وتكتسب طبيعية تراكمية . لامتنامية . تتولد صورة جديدة له فى إطار التزق والتكاثر العددى الصرف . وتقلص صورته من **شراع** إلى **زورق طفل** (زورق طفل مزق الكتاب ليملأ النهر بالزوارق ) . ثم يكتسب الشراع تجسده النهائى فى إطار الالتباس الدلالى والرمزى . بعد أن كان محدد الدلالة . إذ يربط بشراع كولمبس فى العباب (مغامراً مكتشفاً لكنه فى الوقت نفسه ضحية للجة الزاخرة ) وبالقدر (بتجريديته . وذهنيته . لكنما بطغيانه وبسلطته التى لا ترد فى الوقت نفسه ) . وخلال ذلك كله يتبلور الشراع فى إطار وحدانية البعد . مرتبطاً بالماء . عارياً بشكل مطلق عن النار .

### ٦ ـ ١ ـ ١ ـ

هكذا تتنامى القصيدة من حركتها الأولى حيث تتفجر الصورة بتوهج وعنف حادين . عبر توحيد فاعلية المتضادات ( النار والماء ) . إلى حركة وسيطة تبدأ فيها صورة النار بالانحسار بينما تطغى صورة الماء . وتشحب فاعلية التوحد بين المتضادات . ثم إلى حركة نهائية تختفى منها صورة النار وتحتلها صورة الماء بشكل مطلق . وتخلو من فاعلية التوحد بين المتضادات خلواً كليا . أى أن القصيدة تنتقل من **الفعل** إلى **اللافعل** . من **القوة** إلى **الضعف** . من **التفجر** إلى **الانسياب** . من **النار** / **الماء** إلى **الماء** . من **المحسوسية الحادة** (التنور) إلى **التجريدية** (القدر) . ومن **الداخل** (قلبه) إلى **الخارج** (شراع كولمبس فى العباب . القدر) .

وتتم هذه التحولات . جذرياً . عبر فاعلية أساسية فى بنية القصيدة هى **التنسيق وخلق الأنساق** . كما سأحاول أن أظهر فى فقرة قادمة .

### ٦ ـ ١ ـ ٢

تشكل الحركة الأولى . كما أظهرت الفقرة السابقة . حركة تفجر وتوهج وعنف مدمر خلاق . وتتبلور هذه الخصائص فى المكونات اللغوية الدلالية . فى الرموز التى تولدها القصيدة . وفى التركيب التوالدى المتشابك اللائب للبنية اللغوية . بيد أن هذه الحركة تفصح عن خصيصة أخرى تقف نقيضاً للتفجر والتوهج والعنف . وتؤدى إلى خلق بنية **منفصمة داخليا** موزعة باتجاهين : تتمثل فى سيطرة الجملة الإسمية على الحركة وتولُّد رموز التفجر والعنف منها . ولا تبدو ثمة من حاجةٍ للتدليل على الاختلاف الجوهرى فى الخصائص الأسلوبية والتعبيرية بين الجملة الفعلية والجملة الإسمية . بين حركة الفعل وزمنيته وسكونية الإسم ولا زمنيته . فذلك مبدأ مؤسس فى الدراسات الأسلوبية والنقدية ابتداء من أرسطو . ويبدو جلياً أن انبثاق الحركة الأولى فى القصيدة من سلسلة من الجمل الإسمية . أو بالأحرى . من جملة إسمية واحدة (على صعيد البنية العميقة ) تتفرعُ إلى سلسلة من الجمل الإسمية المنضوية (Subordinate ) يمنح الحركة صلابة وسكونية ولا زمنية تصطدم مع الطبيعة المتفجرة للمكونات الأساسية لهذه الحركة (التنور . النار . الماء . الجحيم . الطوفان ) . ويعمق هذا التصادم كون الأفعال فى الجمل الفرعية أفعالاً منضوية أيضا . أى أنها خاضعة لفاعلية الأسماء . وبهذه الصفة . تنقسم القصيدة . فى هذه الحركة منها . إلى فاعليتين : فاعلية التفجر والعنف والاندفاع . وفاعلية السكونية والتجمد والصلابة . ويتأكد هذا الانقسام بتحليل البنية الإيقاعية للحركة . إذ تنبع هذه البنية من علاقات الوحدات الإيقاعية[١٨] (٢١١ ) = مستفعلن . و (٢٢ ) متفعلن ثم (١٢° ) فعولْ . مع حدوث واحد لـ (١١١ ) = مفعولْ . وتطغى فيها وحدة أخيرة فى كل بيت تنتهى بحرف مدّ متلو بساكن (أى بمقطع زائد الطول ) . ويجلو التحليل أن البيت الأول يتألف من **مستفعلن مفعولْ** (٢١١ ١١١ ) أى من وحدتين إيقاعيتين تطغى عليهما المقاطع الطويلة ؛ وفى طغيانها توليد للسكونية والصلابة . فما يخلق المستوى الدلالى صورة نارية متفجرة متوهجة . ويستمر هذا التوزع فى الحركة . بين ما تجسِّده البنية الإيقاعية وما تجسده الصور والمكونات الدلالية . فى الأبيات التالية . إذ تتشكل الوحدات الإيقاعية كما يلى :

| | | | |
|---|---|---|---|
| ( ٢١١ | ٢١١ | ١٢° | |
| ٢١١ | ٢٢ | ١٢° | |
| ٢١١ | ٢٢ | ٣١ | ١٢° |
| ٢٢ | ٢٢ | ٢٢ | ١٢° |
| ٢٢ | ٢٢ | ( ٢٢ | |

ويلاحظ هنا أن (٢١١ ) تطغى بشكل كلى على البنية الإيقاعية . متمثلة فى كل موضع يرد فيه الإسم وفى موقع الفعل (تطعم ) ولا ترد (٢٢ ) الأكثر حركية وحدة إلا فى موضعين هما حيث ترد (جحيمه ) و (يطهر ) .

وتتماكن هذه البُنية الإيقاعية مع صورة التنور وتفجر الماء والنار من جحيمه . وتنتهى ببداية فاعلية المقلتين اللتين تنسجان الشراع ؛ إذ تطغى (٢٢) بشكل مطلق ؛ كما تنتهى القافية المتشكلة من حرف مد متبوع بساكن لتبدأ قافية أكثر حدة وذات حركة قاطعة هى (المطر ، الشرر ، الثمر ، السرر) .

ثمة ، إذن ، توتر داخلى فى بنية الحركة الأولى من القصيدة : توتُّر ينبع من المفارقة الضدية الحادة بين المضمون التصورى والحقول الدلالية التى تمتلكها المكونات اللغوية فى الحركة ، وبين البنية اللغوية التى تنسكب فيها هذه التصورات والحقول . الأولى تخلق بُعْدَ التفجر والتدفق والاندفاع ، والثانية تخلق بعد السكونية والتجمد والإعاقة .

وتنتشر خصائص الحركة الأولى ، كما يحدث فى الشعر بشكل عام فيما يبدو ، عبر القصيدة بأكملها مولدةً فيها التوتر الحاد بين الفاعليتين المذكورتين أعلاه . ولعل أسمى ما يجسد هذا التوتر أن يكوِّن الأنساق المتشكلة فى بنية القصيدة والتى سأبدأ بمناقشتها بعد قليل .

**٦ــ ١ ــ ٣**

تتنامى القصيدة ، على صعيد آخر ، من مادية المكونات اللهبية المتفجرة التى تمارس فاعلية التطهير والإطعام ، أى فاعلية ترتبط بالآخر عبر حس المشاركة والانخراط فى العالم . إلى حركة وسيطة تبدأ فيها الطبيعة المادية المحسوسة للأشياء بالشحوب نسبيا وتمتزج فيها الصور النابعة من الطبيعة بالصور النابعة من العالم الإنسانى ، مكتسبةً بعداً جمالياً ناعماً إلى حد ما «تجمّعان من مغازل المطر خيوطه» أو بعداً **فوقياً** . وتبدأ بالانفصال عن ثقل مادية الأشياء والانخراط فى العالم بصورة مباشرة لتتحرك على صعيد التعبير المجازى التجريدى نسبيا . ويتجلى هذا المستوى من تنامى القصيدة فى صورة «مدى الغزاة» التى تجسد فاعليتها التدميرية لابمحسوسية الصور فى الحركة الأولى وكثافتها المادية (النار تطعم الجياع ؛ الماء من جحيمه يفور يطهر الأرض) ، بل فى لغة فوقية ، فمدى الغزاة لا تبقر البطون أو تحتز الرقاب ، أو تطعن الأجساد ، مثلاً ، بل «تمضغ الشعاع» . وتشع الصورة داخليا بدلالات ضدية باتجاه «النار فيه تطعم الجياع» و «ثدى الأمهات ساعة الرضاع» و «لذة الثمر» (ذلك أن الصور الأربع صور ترتبط **بالفم** بحركات نابعة من عملية تناول الطعام) لكنها رغم ذلك أقل مادية ومحسوسية بكثير من الصور السابقة . لأنها تنسب فاعلية المضغ الآن إلى ما لا يقع فى سياق المضغ (المدى) عن طريق علاقة **المجاورة** وعبر سلسلة معقدة من العمليات الذهنية (المدى تذبح : المذبوح يؤكل ، الأكل مضغ) وبشكل خاص لأن الممضوغ أيضاً لا يقع فى سياق عملية تناول الطعام (وهو هنا الشعاع) . وبكل هذه الصفات تفقد الصورة كثافة الطبيعة الحسية للصور السابقة وتتحرك على محور ذهنى أقرب إلى التجريد منه إلى لغة الحس . ويستمر هذا التنامى باتجاه التجريدى ، باتجاه ما هو أقل كثافة ومادية ومحسوسية وتوهجاً ، فى صورة الشراع الذى يربط بموجودين : أحدهما علوى ، أثيرى ، رغم ماديته (**القمر**) ــ الشعاع ينتميان إلى حقل دلالى واحد ، والآخر مادى أرضى لكنه جامد ميت (الحجر) . ثم يزداد شحوب الطبيعة المادية والمتوهجة للشراع إذ يربط بحركة بُرَهية خاطفة عارية تقريبا من الكثافة الحسية (مثل لمحة البصر) . ولا تعوض صور «الربيع» و «النجيع» عن فقدان الثقل المادى تعويضاً ملموساً ثم يكتمل فقدان الكثافة المادية بربط الشراع بالزوارق **الورقية** الممزقة من كتاب ، وبربطه بالصورة الضبابية الغائمة لشراع كولمبس فى العباب ، وأخيراً ، بنقله إلى مستوى مطلق من التجريدية ، وفقدان الكثافة المادية ، عن طريق ربطه بالقدر . وينبغى أن يؤكد ، فى هذه المرحلة ، أن الصور التى يتجلى فيها الشراع صور معزولة منفصمة عن التجربة الإنسانية الحارة المتوهجة . ويبدو الشراع من خلالها معزولاً بشكل خاص عن المشاركة والانخراط فى العالم ؛ إذ ينتفى فى هذه الحركة وجود الآخر الإنسانى الذى جاءت فاعلية النار ، كما جاءت فاعلية الماء ، من أجله فى الحركة المعركة الأولى من القصيدة . وحيث يبرز الإنسانى (الطفل) فإنه يبرز فى دور جديد ، دور منضو (Subordinate) لا طرفاً فى عملية المشاركة التى يتفجر التصور الأساسى فى الحركة الأولى من القصيدة باتجاه تعميقها .

**٦ ــ ١ ــ ٤**

أشرت قبل قليل إلى تبلور التصور الجوهرى فى الحركة الأولى من القصيدة فى بنية الجملة الاسمية ، وإلى كون الفعل منضوياً بالنسبة للاسم . وتستحق هذه الظاهره تقصياً أعمق ، لأنها تشكل أحد مستويات النمو فى القصيدة .

تبدأ الأفعال بالطغيان فى الحركة الأولى ابتداء من «مقلتاه تنسجان ..» وتكتسب بنية الجمل طابعاً فعلياً طاغياً ، إذ لا تخلو إلا واحدة منها من الفعل (من ثدى الأمهات ساعة الرضاع) ويتشكل تكاثف للأفعال فى صورة خيوط الشراع . بيد أن جميع الأفعال المرتبطة بالخيوط تأتى محكومة [بالمعنى الذى يقصده تشومسكى بـ (Govern)] بحرف الجر من + اسم مجرور + صفة (هى الفعل وجملته) .

ويبدو بجلاء أن الأفعال فى هذا الحيز من القصيدة أقل قدرة على تجسيد الفاعلية ومركزية الفعل مما هى عليه فى صورة التنور ، حيث يمثل الفعل فاعلية حقيقية لأحد المكونين الأساسين للقوى المتفجرة من التنور «النار تطعم ؛ الماء يفور ، الطوفان يطهر» .

أى أن القصيدة تتجه من حركة يتأكد فيها دور الفعل فى إطار الجملة الاسمية نسبياً إلى حركة يشحب فيها دور الفعل ويصبح انضوائياً . (فيما تبقى الأسماء والجمل الاسمية طاغية على الحركة) ثم تتجه فى الحركة الثانية (بروز الشراع من جديد) إلى اختفاء شبه كلى للفعل وسيطرة الأسماء والصفات على صورة الشراع سيطرة مطلقة .

يبدو ، إذن أن القصيدة لا تسمح للفعل والجملة الفعلية بالتطور إلى حركة كاملة ، تدفقة بل تميل إلى تقاص دورهما وإلى الانحسار من مستوى الفعلية والفاعلية إلى مستوى الاسمية . وينشأ من ذلك توتر ، أو مفارقة ضدية أساسية ، بين التصور الأساسى للقصيدة وبين نمو البنية اللغوية التى تحاول تجسيد هذا التصور : أى أن لغة القصيدة تصبح فاعلية تقليص ، لا تعميق وتكثيف ، للتصور المتفجر فى حركتها الأولى ، أو لرؤياها الجوهرية ، رؤيا التفجر الذى يصهر الأضداد (النار / الماء) إلى مكونات تتكامل فاعليتها الإخصابية الخلاقة لتغير العالم وتقتله قتلا أسطوريا يؤدى إلى بعثه النقى . وتتأكد ، بتحليل هذا المستوى من نمو القصيدة ، الخصيصة الأساسية فيها التى برزت من خلال تحليل المستويات الأخرى لها حتى الآن .

**٦ ـ ١ ـ ٥**

تنقسم الأنساق المتشكلة فى القصيدة إلى ثلاثة أنماط أساسية : ١ ـ النسق المتشكل من الجملة الاسمية . ٢ ـ النسق المتشكل من شبه الجملة (حرف الجر +) النسق المتشكل من الجملة الاسمية البادئة بكأن (كأن +) .

ويطغى النسق الأول على الحركة الأولى من القصيدة التى تتجسد فيها صورة التوهج . والعنف . والحدة : أى أن التصورات الأساسية المتفجرة تتموضع . لغوياً . فى أنساق للجملة الاسمية سمتها الأساسية الصلابة . والثبات . ومقاومة الحركة الحادة :

**فى قلبه تنور**

**١ النار فيه تطعم الجياع**

**٢ والماء من جحيمه يفور :**

**٣ طوفانه يطهر الأرض من الشرور**

**ومقلتاه تنسجان**

**وما يكاد النسق الثلاثى المتشكل من الجملة الاسمية يكتمل حتى ينحَلَّ مولداً حركة تغير بارزة فى تنامى القصيدة هى لحظة الانتقال إلى النسج والتجميع . بدلا من أفعال العنف والاجتياح . وسرعان ما يبدأ نسق جديد بالتشكل . نابعاً من تكرار الفعلية (تنسجان . تجمعان) لينتهى بسرعة ثم يطغى نسق تراكمى يتأسس على حرف الجر وملحقاته ؛ ومن الشيق أن (من) المؤشر الأساسى للتراكم . تبدأ ضمن النسق الفعلى السابق لتستمر فى النسق الجديد طاغية طغيانا كاملا :**

**تنسجان من** لظىً شراع

**١ تجمعان من مغازل المطر**

**خيوطه**

**٢ ومن عيون +**

**٣ ومن ثدى +**

**٤ ومن مدى +**

**٥ ومن مدى +**

**٦ ومن مدى +**

**ويبلغ تشكل النسق درجة عالية من التعقيد هنا . إذ إن (من) تولد أنساقاً منضوية ضمن النسق الرئيسى (من مدى** نسق رباعى ينضوى ضمن نسق من + الأساسى وهو نسق سداسى ) بالإضافة إلى **كون** من قبل بدأ النسق الرئيسى قد دخلت فى تركيب الجملتين اللتين سبقتا بدء تشكل النسق الرئيسى (من الشرور ؛ من لظى) . ولطغيان هذا النسق التراكمى فى مركز القصيدة تأثير جوهرى على حركة القصيدة وتناميها . كما سيشار بعد قليل .

بعد اكتمال النسق السداسى . يبدأ نسق جديد رباعى مؤسساً على لفظة (الشراع . التى كانت قد وردت لدى بدء تشكل النسق السداسى ) . ويتشكل النسق الجديد أيضا من الجملة الاسمية . بصوره تكرارية للبنى المتوازية . كما ذكر فى فقرة سابقة :

**شراعه الندى +**

**شراعه القوى +**

**شراعه السريع +**

**شراعه الأخضر +**

**الأحمر +**

وما يكاد النسق الرباعى ينحل حتى يتشكل نسق ثلاثى جديد مؤسس على التشبيه . أى أنه ينضوى ضمن النسق السابق المؤلف من (شراعه ) :

**كأنه زورق طفل +**

**كأنه شراع +**

**كأنه +**

هكذا تكون بنية القصيدة بأكملها وليدة تشكل سلسلة من الأنساق . دون أن يكون بينها فضاءات للحركة الحرة اللامنسقة ؛ أى أن هذه البنية . مهما بلغت حدة التوهج والتفجر الكامنين فيها ، تتجه إلى مقاومة الحركة المتوهجة وتقليص التفجر وكبحه ، وإلى لجم الحركة بثبات البنى بدلاً من تنمية الحركة وتطويرها وتعميقها بحيث تصل ذروة من التفجر . ويزداد تأثير كبح الحركة بامتناع تشكل أنساق فعلية ، باستثناء النسق الفعلى الثنائى فى (تنسجان ـ تجمعان ) ؛ بيد أن طبيعة الفعلين هنا أميل إلى الهدوء والثبات ولذلك فإن النسق الفعلى لا يكتسب طبيعة متفجرة حيوية على الإطلاق . أما الأفعال الأخرى ـ بشكل خاص فى الحركة الأولى ـ فإنها منضوية ضمن بنية الجملة الاسمية ، ورغم أنها تكاد تشكل نسقا فعليا (تطعم . يفور يطهر) فإن انضواءها ضمن بنية للجملة الاسمية يعيق بلورتها لحركات حادة وتناميها . خالقا توتراً بارزاً بين فاعلية الحركة العنيفة وبين البنية المجردة للجمل التى تحاول هذه الفاعلية أن تتجسد من خلالها .

فى ضوء ما سبق . تمكن تحديد فاعلية الأنساق المتشكلة فى القصيدة بنقطتين :

(أ) تعميق خصائص البنية اللغوية . والإفصاح عنها ؛

(ب) كبح الحركة المتفجرة من التصورات الأساسية للقصيدة وإعاقة تناميها .

فالأنساق . إذن ذات فاعلية تقليصية . معوّقة . تتخذ مسارا مضادا للمسار الذى تبدأ بلورته التصورات الأساسية للقصيدة . وإذ يلاحظ أن النسقين الطاغيين فى النص هما نسق رباعى ونسق سداسى . وأن النسق الثنائى الوحيد هو نسق فعلى . ثم إن النسق الثلاثى يتشكل مرة واحدة فى خاتمة القصيدة . تفتح أمام البحث مجالات جديدة تتعلق بالعلاقة بين طبيعة النسق المتشكل ووظيفته : هل تؤدى الأنساق المختلفة وظائف مختلفة فى بنية النص؟ إن هذه الإمكانية من التعقيد بحيث تستحق دراسة متقصية مستقلة لا مجال لمحاولة القيام بها الآن .

## ٦ ـ ١ ـ ٦

فى التحليل السابق للأنساق ، حُدِّد النسق ، ضمنيا ، بأنه ظاهرة تركيبية تنبع من التكرار وتؤدى إلى تميز بارز بين اللغة المتسقة واللغة الحرة . لكن النسق يمكن أن نحدد على صعيد آخر بأنه الانتظام فى التعامل مع المكون اللغوى المفرد فى وجوده ضمن علاقات تركيبية متغايرة . بهذا التحديد يمكن ، مثلاً ، أن يدرس **تأنيث** الأفعال فى النص باعتباره ظاهرة خالق لنسق يطغى على النسق المضاد وهو **تذكير** الأفعال . ويتمثل نمطا النسق فى الجدول التالى : ـ

| الفعل مؤنثا | الفعل مذكرا |
|---|---|
| تطعم | يفور |
| تنسجان | يطهر |
| تجمعات | |
| تقدح | |
| تسيل | |
| تقطع | |
| تمضغ | مزق |
| | يملك |

كذلك يتميز على أساس التحديد نفسه ، نسق التعامل مع الصفة . ويتجلى فور الاتجاه إلى تسجيل هذا النمط من النسق أن الصفات المباشرة (أى التى تتمثل فى كلمات مفردة فى مقابل الصفة الكامنة فى جملة ) تنعدم فى حركة القصيدة الأولى . أى فى كل ما ينبع من صورة التنور وما يكون فاعله الذات ـ المحور (مقلتاه ) . لكنها تطغى فى الحركة الثانية . كما يجلو الجدول التالى : ـ

| الحركة الأولى : الذات المحور | الحركة الثانية : الشراع |
|---|---|
| صفة تنور جملة (النار فيه ... الشرور | الندي |
| صفة شراع جملة (تجمعات ... الشعاع ) | القوي |
| | السريع |
| | الأخضر |
| | الأحمر |
| | الخضيب |
| | صفة طفل : جملة (مزقه الكتاب) |

وتتوزع القصيدة ، من خلال هذين النسقين ، بين عالمين عالم فاعلية المؤنث ، وهو عالم ضدى (النار تطعم الجيع ؛ عيناه تنسجان الشراع ؛ خيوط الشراع جميعها وليدة فاعليات مؤنثة ) وعالم فاعلية المذكر وهو عالم وحيد البعد (الماء يطهر من الشرور ، الشراع ذو ملامح إيجابية صرف ) والعالم الاول هو عالم الفاعلية الحادة النابعة من توحد المتضادات ؛ أما العالم الثانى فإنه إلى حد بعيد عالم استرسالى نابع من فاعلية لا ضدية ؛ وبين عالم الفعل وعالم الصفة . فحركة القصيدة تتجه من الفعل إلى الصفة ، من الحيوية والتدفق والتفجر إلى السكونية واللازمنية والثبات ، من الحدة النابعة من توحيد المتضادات إلى الاسترسالية النابعة من طغيان وحدانية البعد .

ونجسد هذا المستوى من بنية القصيدة الرؤيا الجوهرية ذاتها التى تتجسد فيها على المستويات الأخرى ، كما أظهر تحليل الانساق والظواهر الأخرى سابقا .

على صعيد آخر تبدأ القصيدة من صورة النار والماء فى **الداخل** (فى قلبه ) وتنتهى بصورة الشراع (الذى تنسجه مقلتاه ) فى **الخارج** ؛ وتبدأ بصورة المادى المتفجر (التنور ) وتنتهى بالمجرد اللامحدد ، كما تبدأ بالتشكل فى إطار الأفعال ثم تتحرك بشكل طاغ إلى الاسماء . يلاحظ أن الحركة الأولى (الأبيات ١ ـ ١١ ) تبرز فيها الأفعال رغم طغيان الاسماء ٩ / ٦ + ٣٢ : أما الحركة الثانية فإنها تتألف من اسماء فقط باستثناء فعلين ٨ + ٢٦ (الرقمان ٦ ، ٨ تمثلان ورود الضمائر ، وهى اسماء أصلا )

## ٦ ـ ١ ـ ٧

تنبع أزمة القصيدة من كونها عجزت عن أن تتشكل فى إطار رؤيا ضدية للوجود الإنسانى ، للذات فى علاقتها بالوجود ، ثم أن تبلغ بهذه الرؤيا درجة من التوتر الحاد تفجر ـ إذ تنحل ضديتها فى ذروة نمو القصيدة ـ شرارة التكون الكلى الذى تتجسد فيه فاعليتها فى الوجود . لقد بدأت القصيدة بالتشكل فى إطار هذه الرؤيا (التنور مصدر النار والماء : العطاء المغذى والفيضان المطهر ) لكنها ، فى حركة تناميها ، وصلت نقطة انكسار باتجاه وحدانية فى البعد طاغية . ولقد عمق أزمة القصيدة تجسد هذه الوحدانية فى أنساق فور ثلاثية تنبع من جملة لغوية واحدة موصلة حركة القصيدة الى نقطة تراكمية . فقدت فيها خيوط حركتها الاحتدامية الأولى وتحولت إلى سلسلة من الأوصاف (أى الثباتات ) التى انتهت بصورة تمزيق وتفتت قبل أن تستعيد شيئا من كثافة دلالاتها متجسدة فى نسق ثلاثى ، فى صورة شراع كولمبس فى العباب وتجسيد الشراع بربطه بالقدر .

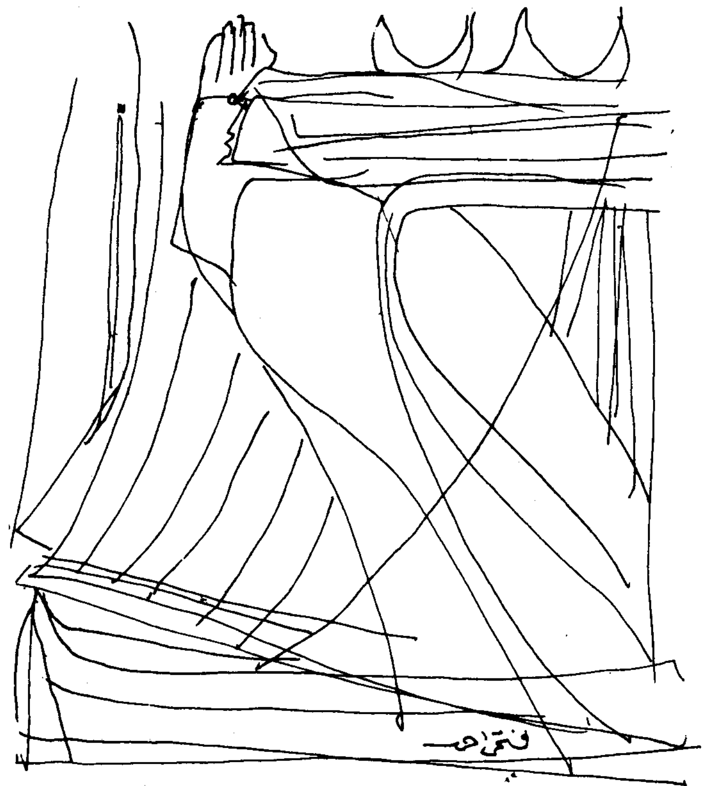
ولعل من الشيق أن مفصل حركة القصيدة الحقيقى ، أى الحيز الذى تبرز فيه الخيوط المنسوجة من سلسلة العناصر الضدية ثم تنتقل عليه القصيدة إلى صورة الشراع المكتمل ، يمثل حركة احتزاز متكررة وتمزيق وتقطيع : الأفعال المرتبطة بـ « مدى » ) .

أى أن ثمة تماكناً مطلقاً بين المستوى التصورى لحركة القصيدة وبين عملية انبنائها : ثمة انقطاع فى نمو القصيدة ، وحركة انكسار ، يتجسدان على محورى تصور الذات المتناولة والتجسد اللغوى للقصيدة بما هى بنية فيزيائية مغلقة . وفى هذه العلاقة الأساسية بين المحورين ، وفى تنامى القصيدة ووصولها إلى أزمتها الداخلية ، تلعب الأنساق وعملية التنسيق دوراً جوهرياً هو الذى يمنح القصيدة شخصيتها وبنيتها المتميزة .

## ٦ ـ ١ ـ ٨

تشكل القصيدة إذن ثنائية ضدّية طرفاها التصور الجوهرى للذات المعاينة . والبنية اللغوية التى يتجسد فيها هذا التصور . وإذ يفصح الآن عن الذات المعاينة . (التى أشير إليها باقتضاب فى الحركة الأولى ) وهى **غارسيا لوركا** : الشاعر بطلاً (أو الفنان بطلا ) . يمكن تجسيد أزمة القصيدة ضمن معطيات الرؤيا الجوهرية التى تبلورها للشاعر (للشعر . للفن) من حيث هو فاعلية فى العالم . وضمن هذه المعطيات . تبدو القصيدة مشروخةً بمفارقة ضدية أساسية : ذلك أن الرؤيا الواعية (وأنا أستخدم مصطلح الوعى هنا للمرة الأولى وبدرجة كبيرة من الحذر ) التى تنميها القصيدة لدور الشاعر فى التاريخ بل دور البطل فى التاريخ . رؤيا ديناميكية . حركية فياضة . يتجلى البطل فيها فاعلية إبداع وتغيير للعالم . فاعلية ثورية توحد بين المتضادات توحيداً جدلياً (تطعم الجياع وتطهر الأرض ) وطاقة على الحلم . وعلى حمل عذابات العالم . وخالق روح المغامرة والاكتناه . غير أن بنية القصيدة تتنامى حول إدراك (لا واع ؟ ) لعبثية هذه الرؤيا . لانتفاء دور البطل التاريخ . لانعدام قدرة الفن على تغيير العالم . ويتجسد هذا الانشراخ . هذه المفارقة الضدية . فى الثنائية الضدية الأساسية فى القصيدة : الداخل / الخارج : قلبه / مقلتاه . فالقلب يتوهج بطاقات ثورية . تغييرية هائلة . تصهر الأضداد لتخلق منها قوة خلاقة فى الوجود الإنسانى ؛ أما المقلتان فإنهما تفعلان على مستوى الحلم . وفى إطار الحلم . والإنحار . والانفصال عن العالم . هكذا يتفتت التفجر الأولى للقصيدة وينحل من لهب جامح إلى انسيابية حلمية ؛ من فاعلية . أو طاقة على الفعل إلى سكونية نسبية وسعى وراء الحلم . وتخلو القصيدة . عملياً . من أى فعل حقيقى للتغيير .

وفى هذا الانشراخ . تلعب الأنساق دوراً جوهرياً : فهى التى تكشف عملية الانهيار التدريجى لتفجر القصيدة . وتقلص الفعل



والتوهج والاندفاع . وتلجمها . محولة إياها إلى سكونية طاغية . وهى التى تكشف الطبيعة التراكمية لحركة نسج الشراع ولطبيعة الشراع . وبالتالى انعدام القوى الحيوية (الديناميكية ) القادرة على تغيير العالم من خلاله .

تنبع رؤيا القصيدة الجوهرية . بالخصائص التى حددتها الدراسة . من رؤيا للعالم محددة بعبارة لوسيان جولدمان . فهى ليست معاينة لذات فردية وحسب . بل للنمط . للشاعر . للشعر ودوره فى تغيير العالم . ويبدو لى أن هذه الرؤيا تنتمى إلى عالم **فئة محددة** فى بنية الثقافة العربية . هى **فئة المثقفين** الذين ينتمون إلى البورجوازية الصغيرة . وتستقى من موقع هذه الفئة التى بشرت بتغيير الشعر : فى طبيعته ووظيفته . ناقلة إياه من مجال فاعلياته التقليدية . إلى مجال جديد يلعب فيه دور المنقذ . المخلص بالبطل الذى يغيِّر العالم . يحرقه حرقاً أسطورياً من أجل أن يخلقه نقياً جديداً خصبا (ومن هنا طغيان أساطير كالفينيق والعنقاء . وأساطير الموت والبعث : تموز وأدونيس ......إلخ ) وعبر عملية تحول جذرية توحّد دور الشاعر ـ الشعر بدور البطل ـ الفرد . وأصبح هذا البطل المهدى المنتظر الذى سيبدأ عملية الخلق بعد إحراق العالم أو إغراقه بالطوفان . ولقد انتمى شعراء هذه الفئة سياسيا إلى تجمعات أو أحزاب تدعو إلى مبادئ وحركات ثورية . إلى عدالة اجتماعية جديدة تطعم الجياع وتطهر الأرض من الاثم .

بيد أن هذه الرؤيا كانت **منشرخة** فى أعماقها بإدراك حاد لاستحالة عملية التغيير ولاستحالة ممارسة البطل (الفرد . الشاعر ) لدور المنقذ . أى أنها كانت . جوهريا . رؤيا **مأساوية** تحمل فى جذورها تناقضاتها الحادة العميقة وتناقضات العالم الذى فيه تبلورت . ولذلك فقد كانت تنتهى . فى قصائد تنتمى إلى هذه الفترة . بتبشيرية ساذجة أحياناً . تأتى بصفة إلصاقية فى القصيدة . غير نابعة من منطقها الداخلى (قصيدة السياب «مدينة بلا مطر» مثل متميز . وشعر خليل حاوى فى **نهر الرماد** مثل آخر) وتنتهى . فى قصائد أخرى . بانهيار مأساوى تفجّعى . بإجهاض الرؤيا (قصيدة السياب «مدينة السندباد» مثل ممتاز . وقصيدة حاوى «لعازر ١٩٦٢ مثل آخر) .

وإذا كانت محاولة تجسيد العلاقة بين بنية القصيدة ورؤيا العالم تبدو الآن مبدئية لأنها تستند إلى نص واحد فيما يفترض لوسيان جولدمان أن مثل هذه المحاولة يجب أن تتناول البنى الدالّة فى عمل الشاعر كله[١٩] . أو فى أعمال المرحلة كلها . فإنها يمكن أن تدعم بعدد كبير من النصوص . بين أبرزها النصوص التى ذكرت قبل قليل . لكن أبرز ما يدعمها هو الانقلاب الجذرى فى لغة الشعر . والتحول عن بنية القصيدة ـ الأسطورة الذى طرأ على الشعر العربى فى أواخر الستينيات وبشكل خاص بعد ١٩٦٧ . إذ طغت لهجة المراثى والبكائيات . مفصحة عن المستوى الذى اقترحت أنه كان ضمنيا (لا واعيا ؟ ) فى شعر المرحلة السابقة . (لكنه كان حاضرا باستمرار حضوراً بارزا لا تخفيه التصورات المتوهجة ) وفى القصيدة المدروسة للسياب الآن . ودافعة إياه للانبثاق إلى السطح ليغمر القصيدة . ويتحول إلى المنظور الفعلى الذى تنامت فيه رؤيا جديدة للعالم لدى الطبقة نفسها من الشعراء (البياتى وتحولات شعره مثل بارز ) ولدى الجيل اللاحق منهم بيد أن هذه الأطروحة تستحق بحثاً خاصاً . ويحسن ألا يتابع طرحها بهذه الصورة المبدئية الآن .

يوسف الخال

## البئر المهجورة

عرفت إبراهيم . جارى العزيز . من زمان .
عرفته بئرا يفيض ماؤها
وسائر البشر
تمرّ لا تشرب منها . لا ولا
ترمى بها . ترمى بها حجر

« لو كان لى أن انشر الجبين
فى سارية الضياء من جديد .
يقول إبراهيم فى وريقة
مخضوبةٍ بدمه الطليل
« ترى . يحوّل الغدير سيره كان
تبرعم الغصون فى الخريف او ينعقد الثمر
ويطلع النبات فى الحجر ؟

« لو كان لى .
لو كان أن أموت ان اعيش من جديد .
أتبسط السماء وجهها . فلا
تمزق العقبان فى الفلاةِ
قوافل الضحايا ؟
أتضحك المعامل الدخان ؟
أتسكت الضوضاء فى الحقولِ
فى الشارع الكبير ؟
أيأكل الفقير خبز يومه .
بعرق الجبين . لا بدمعة الذليل ؟

« لو كان لى أن أنشر الجبين
فى سارية الضياء .
لو كان لى البقاء .
ترى . يعود يولسيس ؟
والولد العقوق . والخروف .
والخاطئ الأصيب بالعمى
ليبصر الطريقا ؟ »

وحين صوّب العدوّ مدفع الردى
واندفع الجنود تحت وابلٍ
من الرصاص والردى .
صيح بهم : « تقهقروا . تقهقروا .
فى الملجإ الوراء مأمن
من الرصاص والردى ! ؟ »
لكنّ إبراهيم ظلّ سائرا .
إلى الأمام سائرا .
وصدره الصغير يملأ المدى !

« تقهقروا . تقهقروا .
فى الملجإ الوراء مأمن من
الرصاص والردى ! »

لكنّ إبراهم ظلّ سائرا
كأنه لم يسمعِ الصدى .

وقيل إنه الجنون .
لعلّه الجنون .
لكننى عرفت جارى العزيز من زمان

من زمن الصَغَر .
عرفته بئرا يفيض ماؤها .
وسائر البشر
تمرّ لا تشرب منها . لا ولا
ترمى بها . ترمى بها حجر .



تقدم «البئر المهجورة» نموذجاً ممتازاً لاكتناه التنسيق . وأشكال التنظيم . أو الترتيب المختلفة التى تكشف دراسات ياكوبسن ولوتمان[٢١] . بشكل خاص . أنها لصيقة بلغة الشعر . ويبرز التنسيق فى بنية القصيدة بدءا من تقسيمها المقطعى وحركاتها . وانتهاء بالمكونات اللغوية الصغرى . كما سينجلى فيما بعد . فعلى صعيد الحركات المكونة تنبنى القصيدة ظاهريا فى ٦ حركات يمكن تقليصها . فى الواقع . إلى أربع حركات ١ . ٢ . ٣ . ٤ تنحل هى بدورها إلى حركات **ثلاث** . إذ إن ١ . ٤ هما الحركة نفسها وقد دخلها فى ٤ تغير جزئى فقط . أى أن الحركة ١ بصورتها ١ . ٤ والحركة ٣ تؤطّران الحركة ٢ . التى تنقسم إلى ثلاث حركات فرعية تشكل نسقا ثلاثياً . وتتشكل من ١ . ٣ من جهة و ٢ من جهة أخرى ثنائية ضدية تمنح بنية القصيدة طبيعتها المميزة . هى ثنائية السرد / النجوى الداخلية : الراوية / إبراهيم .

ويتمايز طرفا الثنائية على مستويات متعددة . أبرزها مستوى اليقين النابع من السرد / التساؤل (النابع من النجوى الداخلية) . وفيما تتكرر الحركة ١ بصورة كلية . كما أشير قبل قليل . فإن الحركة ١ تكتسب بنيتها المميزة من تشكيلها لنسق ثلاثى يتألف من جملة الشرط «لو كان لى أن + فعل للأنا + ترى (أو الأستفهام) + فعل للآخر مشروط وجودياً بفعل الأنا ونابع منه) . وتمثل هذه الصيغه البنية العميقة (بلغة تشومسكى) للحركة ٢ . أما بنيتها السطحية فإنها تشكل هى بدورها نسقا يتنامى من ـ ١ ـ فاعلية الطبيعة ـ ٢ ـ إلى فاعلية الطبيعة والإنسان المشتركة ـ ٣ ـ إلى فاعلية الإنسان . أى أنه نسق مبنى على ثنائية ضدية هى الطبيعة الإنسان . وعلى حركة توسطية (بالمعنى الذى يقصده كلود لفى ـ شتراوس بالتوسط) بين طرفيها :

**الطبيعة** : ترى يخول الغدير سيره ـــ (تفاصيل مرتبطة بالطبيعة)

**الحركة التوسطية** : أتبسط السماء وجهها + (...) (الطبيعة المؤنسنة)
أتضحك المعامل الدخان + (...) (نتاج الجهد الانسانى المؤنسن)
أيأكل الفقير خبز يومه + (...) (الإنسان)

**الإنسان** : ترى يعود يوليسيس
والولد العقوق . والخروف
والخاطئ الأصيب بالعمى .

وجود الخروف هنا ليس انتماء إلى عالم الطبيعة بل عالم الإنسان . لأن الخروف هو الخروف الضال فى التراث الدينى المسيحى)

ويبلغ التنسيق درجة عالية من الكمال إذ تتميز الحركة التوسطية باستخدام أداة الاستفهام (الهمزة) فيها بشكل مطلق (أربع مرات دون حدوث «ترى» حتى مرة واحدة) . فيما تستخدم (ترى) فى كلتا الحركتين الأولى والثالثة .

وكذلك تتميز الحركة التوسطية بأنها الحركة الوحيدة التى يتكرر فيها **لو كان** مع تنويع فى تركيبها : لو كان لى
لو كان أن أموت

أما الحركتان (الطبيعة والانسان) فإنهما يستخدمان الجملة :

«لو كان لى أن أنشر الجبين
فى سارية الضياء»

كاملة . مع تغاير بينهما . إذ ترد «من جديد» فى الأولى . وتتكرر بعد الجملة (×) «لو كان لى» متلوة باسم . لا بأن المصدرية + فعل . كما كانت فى الحركة الأولى :

«لو كان لى البقاء»

تشكل الحركتان الأولى والثانية ثنائية ضدية أساسية : تبدأ الحركة الأولى مجملة مباشرة سردية . على درجة كبيرة من البساطة مجسدة إبراهيم فى إطار العادى اليومى . المألوف «جارى العزيز» ومؤكده عاديته ومألوفيته باختيار الاسم «إبراهيم» أولا بأبعاده الدينية المتمثلة فى فعل التضحية ونذر الذات . (إبراهيم الخليل) . وثانيا بأبعاده الشعبية المتمثلة فى شيوع الاسم وتقليديته وريفيته . وعبر هذه الأبعاد . مندغمة . تتأكد تارخية الاسم كذلك . ثم تتعمق هذه التارخية بتارخية المعرفة (من زمان) . كذلك تتعمق المألوفية والشعبية والتارخية فى الصورة الشعرية التى يتجسد من خلالها إبراهيم «بئرا» لارتباط البئر بالتراث الشعبى . الريفى خاصة . ولعراقة البئر التارخية .

بيد أن الجملة تنمى . فى حركتها . محورين : العادى . اليومى . المألوف والمأساوى المتجسد فى علاقة الإحباط المطلقة بين إبراهيم والآخرين . وتتكون بنية الجملة من سلسلة تكرارات ثنائية (عرفت . عرفته : لا ولا : ترمى بها . ترمى بها . ثم تكرار سائر . تمر على صعيد مختلف ينبع من ازدواجية المعنى فى سائر : بقية البشر والذين يسيرون . بما فى ذلك من تكهن بفعل المرور : تمر .

وتفضح الحركة الأولى عن علاقات متشابكة بين إبراهيم وبين الآخرين . تتميز على صعيد المفرد / الجماعة : المذكر / المؤنث والفيض / الإمساك : اللغة المجازية / اللغة المباشرة . ويبدو أن ثمة انقطاعاً كاملا بين طرفى الثنائية يتمثل فى العطاء / اللاستجابة . فى الحركة / اللاحركة . إبراهيم يفيض باتجاه الآخرين . لكن الآخرين يتجاهلون وجوده لكن ما بين ابراهيم / الآخرين ليس انقطاعاً مطلقاً . بل إن بينهما لتوحداً : إذ إن الآخرين هم طموح فيض إبراهيم ومتّجه حركته . وينعكس هذا . لغوياً . فى تحوّل المذكر (إبراهيم) إلى مؤنث (بئرا يفيض ماؤها) وتحول البشر إلى مفرد مؤنث (سائر البشر تمر . بدلاً من يمرون) .

فى الحركة الثانية . صوت إبراهيم ـ النجوى الداخلية . تبتدئ الجملة باللحظة الحاضرة عارية من السياق الزمنى . ودون تاريخ . ومشيرة باتجاه المستقبل من حيث هو إمكانية قلقة تتجسد فى صيغة «لو .... ترى» . وعلى عكس الحركة الأولى التى يسيطر عليها المتكلم المفرد (الراوية) فإن الحركة الثانية يسيطر عليها المتكلم المفرد (البطل) . أى أن بين الحركتين اشتراكاً لكن بينهما اختلافاً فى الذات التى تروى (الصيغة الواحدة ذات مضمونين متغايرين) . ويتداخل السرد . بشكل إشارى لمحى . مع الصوت لينقل الحدث إلى ذروته : إبراهيم يترك كتابة على ورقة مخضوبة بدمه الطليل . وتجسد كلمات إبراهيم قلق السؤال عن علاقة الفعل الإنسانى بتغيير العالم . والطبيعة . وقوانين الأشياء . وعلاقات

لإنسان بالإنسان وبالعالم . وخلق عالم اكثر سلاما . وعدالة وتناغما عن طريق الفعل الذى يتجاوز الموت . فعل البطولة والتضحية .

وتتشكل كلمات الموت فى أنساق تنبع من حركتها ثلاث مقاطع ضمن الحركة الثانية من القصيدة . بادئة دائماً بالعبارة «لو كان ...» ومن الدال أن الحركة بأكملها . باستثناء التدخل السردى البسيط فى بدايتها . حركة للنجوى الداخلية . وتقف لغة النجوى الداخلية نقيضا للغة السرد و فهى لغة احتمالات . وتساؤلات . لا لغة تقرير . وصيغتها الأساسية صيغة جملة الاستفهام . فى مقابل الجملة الخبرية الإثباتية فى لغة السرد . كذلك تقوم لغة النجوى على تأسيس علاقات حميمة . وجودية . بين إبراهيم (الذات الفردية) . والأشياء العالم . الإنسان . عن طريق التساؤل عن إمكانية تغيّر العالم بالفعل الفردى . بالدم ـ القربان . وتزدحم اللغة هنا بالصور التى تقترب من تجسيد اجتراح المعجزة «تبرعم الغصون فى الخريف ، يطلع النبات فى الحجر» .

فى الحركة ٣ يتداخل السرد مع صوت آخر سوى صوت إبراهيم هو صوت نابع من الحدث القصصى ، وتتشكل الحركة إلى درجة كبيرة من تكرار نسق شبه كامل . إذ إن الجملة الأساسية (الصوت الآخر) تكرر :

**«تقهقروا تقهقروا**

**فى الملجأ الوراء مأمن**

**من الرصاص والردى»**

**كما تكرر جملة السرد :**

**«لكن ابراهيم ظل سائرا»**

ومن الشيق أن جملة الصوت الآخر تكرر هى بدورها جزء من الجملة السردية الأولى فى الحركة ٣ :

**«وحين صوب العدو مدفع الردى**

**واندفع الجنود تحت وابل**

**من الرصاص والردى»**

**صيح بهم : تقهقروا . تقهقروا .**

............

**من الرصاص والردى»**

هكذا تصبح الحركة بأكملها تداخلاً نسقيا كثيفا لا **يتطور** . بل يتشكل مأساويا عبر إقحام الصوت والحدث وصورة إبراهيم فى متواليات تعمق برهية التجربة وطبيعتها الخاطفة . ويبلغ التكرار درجة أسمى حين ينتهى الحدث . **فعلياً** . بالعبارة «وصدره الصغير يملأ المدى» **دون أن تنتهى** الحركة التى تلوب على نفسها مكررة المقطع المحرق «تقهقروا تقهقروا .... كأنه لم يسمع الصدى» .

فى الحركة الرابعة . تتكرر الحركة الأولى بشكل كلى . ويقحم فيها صوت خارجى : «وقيل إنه الجنون» يعلق على الحدث . لكن صوت الراوية «لعله الجنون» يعمق العلاقة الحميمة بين الراوية وبين إبراهيم متجسدة فى الصيغة «.... لعله .... لكننى» التى ينفى الجزء الثانى منها الجزء الأول (القبول بالتقييم الخارجى) ليحيل الجنون إلى فعل طبيعى . مألوف . متوقع من إبراهيم ـ البئر مضيفا إضافة كاشفة هى «من زمن الصغر» تعمق بعد المأساة وتاريخ طبيعية الحدث . طبيعية أن يكون إبراهيم قد فعل ما فعل .

ثمة ملاحظة أخيرة شيقة : ـ

هى أنه فى الحركتين ٢ . ٤ يقطع السرد **مرة واحدة** فقط بعبارة تنتمى إلى صوت خارجى . وأن النجوى الداخلية تقطع مرة **واحدة** فقط بعبارة تنتمى إلى السرد :

**١ ـ وقيل إنه الجنون**

**لعله الجنون**

**لكننى عرفت جارى العزيز**

**٢ ـ «لو كان لى ان أنشر الجبين**

**فى سارية الضياء من جديد»**

**يقول إبراهيم فى وريقة**

**مخضوبة بدمه الطليل .**

وأن الحركة ٣ تصبح مزيجاً من تداخل السرد والصوت . أى من مقاطعة السرد للصوت والصوت للسرد .

«وحين صوب العدو

..........

صيح بهم : «تقهقروا»

لكن إبراهيم ظل سائرا

..........

«تقهقروا»

لكن إبراهيم ظل سائرا .»

### ٦ ـ ٢ ـ ١

هكذا تؤسس القصيدة أنساقها . لكنها تتعامل معها بحيوية عميقة . فلا تسمح للأنساق بالتجمد على صورة واحدة . بل تحقق شرطا جوهريا هو انحلال النسق عند مفصل حيوى فى نمو القصيدة . مدخلة التنوع على النسق . ومداخلة بين الأنساق . بيد أنها . رغم ذلك . تظل قادرة على بلورة الأنساق فى أطر محددة بحيث تنشأ من علاقاتها المكانية فى القصيدة بنية متوترة يضئ كل طرف منها الطرف الآخر فلغة إبراهيم المتفجرة . القلقة المتسائلة المنطوية على إيمان بعظمة الفعل الإنسانى . تقف نقيضاً للغة الراوية البسيطة المباشرة . وعبر هذا التضاد ينشأ ما أسميه فى دراسة أخرى (الفجوة : مسافة التوتر)[٢٢] التى تميز الشعرية إلى درجة أسمى . وتكون فاعلية التضاد إضاءة حركة الإطار المتكررة (١ . ٤) للحدث المركزى بكل ما فيه من فرادة . وتوتر . وتعميق حيويته وإبراز **الهوة** بين وجود إبراهيم اليومى ووجوده الخارق ، بين الزمن وبين اللحظة ، بين عطاء الآخر والموت من أجله .

أى أن بنية القصيدة تتشكل من تفاعل محورين : محور العادى . اليومى . البسيط والتاريخى . ومحور البطولى . الخارق . واللحظوى . ويمتلك كلا المحورين طبيعة مأساوية تتنامى عبر صورة الفيض من فيض الماء (البئر) الذى لا يستثير استجابة مشاركة قادرة على تغيير العالم (البشر) إلى فيض الدم (دم إبراهيم ـ البئر) الذى لا يستثير . هو بدوره . استجابة مشاركة قادرة على تغيير العالم (الأشياء والطبيعة والإنسان) . وحول محورى العقل . الجنون .

فالرؤيا الجوهرية التى تجسدها القصيدة للوجود الإنسانى رؤيا مأساوية مبهجة فى آنٍ واحد : تنبع من اكتشاف العلاقة الحميمة بين المحورين : من كون الخارق البطولى مشروطا بالعادى . المألوف ، من كون الفعل الفائق الذى يتجاوز حسابات الربح والخسارة الشخصية . نابعا بشكل طبيعى من اليومى «جارى العزيز» . والمألوف والتاريخى الضاربة جذوره فى الأرض وحب الآخر . وبهذه الصفة فإن القصيدة **تعقلن** الخارق البطولى اللحظوى بربطه . وجوديا . باليومى البسيط . المألوف . **وتحل التناقض الظاهرى** بينهما . دون أن تجعل البطولى شيئا متميزا فى النوع أو تنسبه إلى فصيلة خارقة فائقة . فصيلة ـ السوبرمان .

### ٦ ـ ٢ ـ ٢

تتشكل بنية القصيدة . كما أصبح جليا . من تداخل أنساق تلوب على ذاتها . متنامية من السرد إلى الصوت . ومن الصوت إلى السرد . ومن اللحظة التى تختزل الماضى إلى اللحظة الخاطفة . ومن التحقق إلى الإمكانية .

ويطغى على القصيدة النسق الثلاثى . الذى يكتمل ثم ينحل . خالقا لدى انحلاله تغيرا جوهريا فى مسار بنية القصيدة . وينحصر هذا النسق ضمن نسق ثنائى يشكل الحركتين الأولى والأخيرة من القصيدة . وفيما يتألف النسق الثنائى من أنساق ثنائية فرعية :

**«عرفت إبراهيم**
**عرفته ......**
**لا . ولا**
**ترمى بها . ترمى بها حجر»**
**من زمان**
**من زمن الصغر**
**من الرصاص والردى**
............
**لكن إبراهيم ظل سائرا ...**

فإن النسق الذى يجسّد النجوى الداخلية يكون إما ثلاثيا أو رباعيا :

**«ترى يحول الغدير سيره**
**كأن :**
**١ ـ تبرعم الغصون**
**٢ ـ أو يعقد الثمر**
**٣ ـ ويطلع ....**

ثـــم :

**١ـ أتبسط السماء ....**
**٢ ـ أتضحك ......**
**٣ ـ أتسكت**
**٤ ـ أيأكل »**

ثـــم

**١ ـ ترى يعود يوليسيس**
**٢ ـ والولد العقوق**
**٣ ـ والخروف**
**٤ ـ والخاطئ ...**

هكذا تبرز القصيدة انحصار الحدث . اللحظة الخاطفة . الفاجعة . الخارقة فى إطار اليومى . العادى . التاريخى . وتكون وظيفة الأنساق المتكررة فى الصوت الآخر تعميق كثافة اللحظة المأساوية . كما يعمق الإطار اليومى للحدث (اللامتوقع) كثافة اللحظة المأساوية إذ تبدأ به وبه تنتهى . بلهجة استسلام كلية . ويتم هذا التعميق والإضاءة عن طريق إقحام طرفى ثنائية ضدية فى سياق واحد . بأسلوب أقرب إلى أسلوب المجاورة السيميائية . أو ما يسميه ياكوبس المجاورة (*Contiguity*) (وهى نوع من المجاز المرسل علاقاته تضم عددا من علاقات المجاز المرسل التى حددها النقاد العرب : الجزء الكل ـ مثلا ـ وليس بينهما المشابهة) .

وهكذا يبرز السرد البسيط التقريرى الذى يطرح الأشياء على مستوى الحقيقة التاريخية العادية . والمؤلف من جملة خبرية مثبتة . وجملة خبرية منفية . كثافة التساؤلات والقلق والحدث المأساوى . والمفارقة بين العادى (تقهقروا . فى الملجأ الوراء مأمن) والخارق البطولى (لكن إبراهيم ظل سائرا) . كما يضيء التكرار الكلى للحركة الأولى كثافة التنويع فى التكرار التداخلى فى الحدث المأساوى فى الحركة الثالثة . والتكرار التداخلى للتساؤلات القلقة فى الحركة الثانية .

فى بنية النص . ثمة إذن دور جوهرى للأنساق المتكررة . لا من حيث هى علامات دالة فقط . بل من حيث توزيعها المكانى والعلاقات الفراغية التى تنشأ بينها وبين المكونات الأخرى للبنية . فوجود النسق السردى (عرفت ..... حجر) حركة أولى للقصيدة . ثم عودته ليشكل الحركة الأخيرة منها ، **تأطير** . بالمعنى الفيزيائى . للحدث المأساوى فى سياق اليومى المألوف . وللحظة الخاطفة البطولية . فى سياق التاريخى البسيط . وبهذا التأطير . وعبر تعميق حدة التضادبين طرفى الثنائية الضدية . يبلغ المؤطَّر درجة باهرة من النصاعة . والحدة . والتوتر . وقد يكون هذا التأطير أحد الوجوه الجوهرية للعملية التى أسماها موكاروفسكى **التأريض الأمامى** : وضع النص بأكمله ضد خلفية مغايرة . لكنه يتخذ هنا طبيعة أكثر داخلية : هو وضع حركة جوهرية فى النص ضد خلفية **إطارية** مغايرة . تبرز الجوهرى بوضعه فى نقطة الإضاءة المركزية . وجلى أن هذه العملية هى . فى «البئر المهجورة» . وظيفة للأنساق وعلاقاتها بالمكونات الأخرى لبنية النص .

### ٦ ـ٢ ـ٣

تجلو هندسة النص (لاستخدام عبارة جان جينيتّ)[٢٣] خصيصة جوهرية فى بنية القصيدة كنت قد ميزتها فى دراسات سابقة لنصوص

اخرى . ابتداء من شريحة الاطلال فى الشعر الجاهلى . واشرت إليها فى دراسة نص السياب (وهى جديرة باكتناه متقص فى ذاتها إلا أن ذلك يحتاج إلى سياق آخر غير الدراسة الحاضرة) هى أن الحركة الأولى من القصيدة تكون بؤرة وجودية (دلالية لغوية تركيبة تتنامى منها القصيدة تناميا **انتشاريا ودائريا** . معمقة ومكثفة خصائص فى الحركة الأولى قد تكون جنينية أو لمحية . ويمكن اعتبار هذا النمط من التنامى . **تنسيقاً** على مستوى تصورى . إن الحركة الأولى لتحدد . أولاً . طبيعة العلاقة بين الأنا والذات المعاينة (إبراهيم) (جارى العزيز .) . ثم تتنامى هذه العلاقة فى المقطع الثالث والأخير بشكل خاص . حيث تقف الأنا نقيضاً للآخرين فى رؤياهم لإبراهيم (لعله الجنون . لكننى ...) . وتحدد الحركة الأولى . ثانياً . طبيعة العلاقة بين الآخرين وإبراهيم «بئرا» يفيض ماؤها وسائر البشر تمر لا تشرب منها لا ولا ترمى بها حجر) ثم تتنامى هذه العلاقة ــ ١ ــ إذ تتحول صورة البئر التى يفيض ماؤها إلى المقطع الثالث بأكمله حيث يفيض إبراهيم مندفعاً . ويفيض الدم . و ــ ٢ ــ إذ يفسّر الآخرون عمل إبراهيم (وقيل إنه الجنون) . أما على صعيد البنية اللغوية . فإن الحركة الأولى تؤسس لغة الأنساق وتجعلها مكوناً أساسياً للغة القصيدة . ثم تتنامى القصيدة فى جسد لغوى بين سماته الأكثر تميزا كونه يتشكل من تكون الأنساق وانحلالها وتداخلها وتشابكها . وعلى مستوى الصورة الشعرية تجمع الحركة الأولى بين بعدين لشخصية إبراهيم : البعد اليومى المجسد فى لغة بسيطة مباشرة والبعد الآخر المجسد فى لغة الصورة الشعرية (بئر يفيض ماؤها) ؛ ومن هذه الصورة تتنامى القصيدة لتطغى عليها صورة السائل (الماء ، سارية الضياء ، ترى تحول الغدير سيره ، يعود يوليسيس (البحار) ، مخضوبة بدمه الطليل ، والدمع والعرق : بعرق الجبين لا بدمعه الذليل) ، ويتجسد ما هو غير مائى أو سائل فى صورة السائل (تحت وابل من الرصاص والردى) . كذلك تخلق الحركة الأولى حساً بالزمن الممتد الطويل (عرفت ... من زمان) ثم يعود هذا الزمن إلى البروز بصورة معمقة أكثر امتداداً (عرفت ... من زمان . من زمن الصغر) .

وأخيرا . إن المقطع الأول ينبع . إيقاعيا . من طغيان الوحدة (٢٢ = متفعلن) بحركيتها وزخمها . وندرة الوحدة (٢١١ = مستفعلن) إلا فيما يتعلق بإبراهيم (اسمه . وصفته : بئرا يفيض) . ثم تأتى بنية القصيدة الإيقاعية تنامياً وتعميقا وتكثيفاً للوحدة (٢٢) مع ورود نادر للوحدة (٢١١) .

وعلى هذا الصعيد الإيقاعى ثمة ظاهرة جزئية : هى ان الحركة الأولى تستخدم الوحدة ٢٢ + فا (مقطع طويل إضافى) **مرتبطةً بطول الزمن** . ثم تعود هذه الظاهرة . إلى البروز فى الحركة ٢ فى سياق مشابه «يعود يوليسيس» . البحارْ باستمرار) .

بهذه الخصائص تكون بنية القصيدة نمواً انتشارياً . تعميقيا . إلى حد بعيد . للحركة الأولى . وتكون فى الوقت نفسه ذات طبيعة دائرية . ولعل ذلك أن ينعكس ــ ١ ــ فى انتشار خصائص الحركة الأولى عبر القصيدة و ــ ٢ ــ فى عودة الحركة الأولى فى نهاية القصيدة . مشكلة بذلك دائرة مغلقة تبدأ حيث تنتهى وتنتهى حيث تبدأ . ولهذا النمط من بنية القصيدة أهمية حاسمة فى الشعر . بشكل عام . كما أنه يتكرر فى عدد من قصائد يوسف الخال بشكل خاص . مما يجعله جديرا بدراسة مستقلة متعمقة آمل أن تتاح الفرصة للقيام بها فى المستقبل . أو أن يقوم بها باحثون آخرون . إغناء للدراسة النقدية الجادة وتعميقا لها .

**٦ ــ ٣**

**أدونيس**

**«أرض بلا معاد»**

**«حتى ولو رجعت يا أوديس**
**حتى ولو ضاقت بك الأبعاد**
**واحترق الدليل**
**فى وجهك الفاجع**
**أو فى رعبك الأنيس**
**تظل تاريخا من الرحيل**
**تظل فى أرض بلا معاد**
**تظل فى أرض بلا ميعاد**

**حتى ولو رجعت يا أوديس .»**

تتألف القصيدة من جملة واحدة هى جملة الشرط (لو + فعل الشرط + جواب الشرط) .

وتندرج تحت فعلها الأول تفرعات ثانوية . فيما يُعمِّق فعلها الثانى بسلسلة من التكرارات .

بيد أن جملة الشرط ليست مطلقة . بل محكومة بالأداة **حتى** . وهذه الخصيصة تمنح الشرط توترا داخليا حادا . إذ إنها ــ فيما يبدو أنها ترجح إحدى إمكانيتى الشرط النظريتين . وهى الإمكانية الإيجابية (الرجوع) ــ تعمّق نفى هذه الإمكانية مؤكدة نتيجتها السلبية سلفاً : أى أنها . بكلمات أخرى . تجعل مضمون فعل الشرط ممكن التحقق نظرياً . لكنها تجعل تحققه عاجزاً عن تغيير شئ من الطبيعة الضمنية لجواب الشرط .

منذ البدء . إذن . تتناوس القصيدة بين إمكانية تحقق فعل الشرط . وامتناع تحققه ، لكن هذا التناوس يصبح غير ذى دلالة فى ضوء عاملين : بدء جملة الشرط بـ **حتى** . وطبيعة جواب الشرط الذى يساوى بين الحالتين : اللاتحقق والتحقق إذ يقود كلاهما . فى النهاية . إلى النتيجة ذاتها : الثبات على حالة واحدة لا متغيرة . كانت قائمة قبل تحقق الفعل . وتبقى قائمة بعده .

وتقع القصيدة . على صعيد الزمنية ـ الحركة . بين قطبين : أ ـ اللحظة الحاضرة × ١(= أوديس تاريخ من الرحيل . فى أرض بلا ميعاد . فى أرض بلا معاد ) وهى لحظة **سابقة** على الفعل (الرجوع ) . واللحظة (   ) التى يفترض نظريا أنها مغايرة لـ (×) لأنها **تالية** للفعل . لكن القصيدة تلغى هذه العلاقة الاحتمالية بين اللحظتين (×) و (   ) وتتنامى . مكانيا . لتكشف أن (   ) هى (×) . أى أن الفعل **يخفق فى أن يصبح مصدرا للحركة والتغير** . ويظل مصدرا للثبات وتأكيد اللاحركة . وهكذا يمتنع التغير فى القصيدة . ويفرغ الفعل من فعليته .

تتجسد الخصيصة الجوهرية لجملة الشرط . كما بلورت قبل قليل . على كل مستوى من مستويات بنية القصيدة . ففعل الشرط . مثلا . ليس **واحدا** . بل إنه ينقسم إلى بديلين متضادين . أحدهما **داخلى** (ينسب الفاعلية إلى الذات ـ أوديس ) والآخر **خارجى** (ينسب الفاعلية إلى الخارج ـ الأبعاد ، الدليل ) . بيد أن البدائلية . هنا . ليست فاعلية إيجابية . إذ إنها تصبح . هى بدورها . غير ذات معنى . لأن كلا البديلين يقود إلى النتيجة ذاتها :

| | |
|---|---|
| **البديل الأول** | **رجعت يا أوديسُ** |
| **البديل الثانى** | **ضاقت بك الأبعاد** |
| | **واحترق الدليل** |

(يلاحظ أيضا أن البديل الثانى يضم فئتين : الجمع المؤنث (الأبعاد ) والمفرد المذكر (الدليل ) . دون أن يكون للمغايرة بينهما تأثير على صعيد الثبات والتغير . بطريقة مشابهة . تتركب الموجودات فى القصيدة فى مزدوجات :

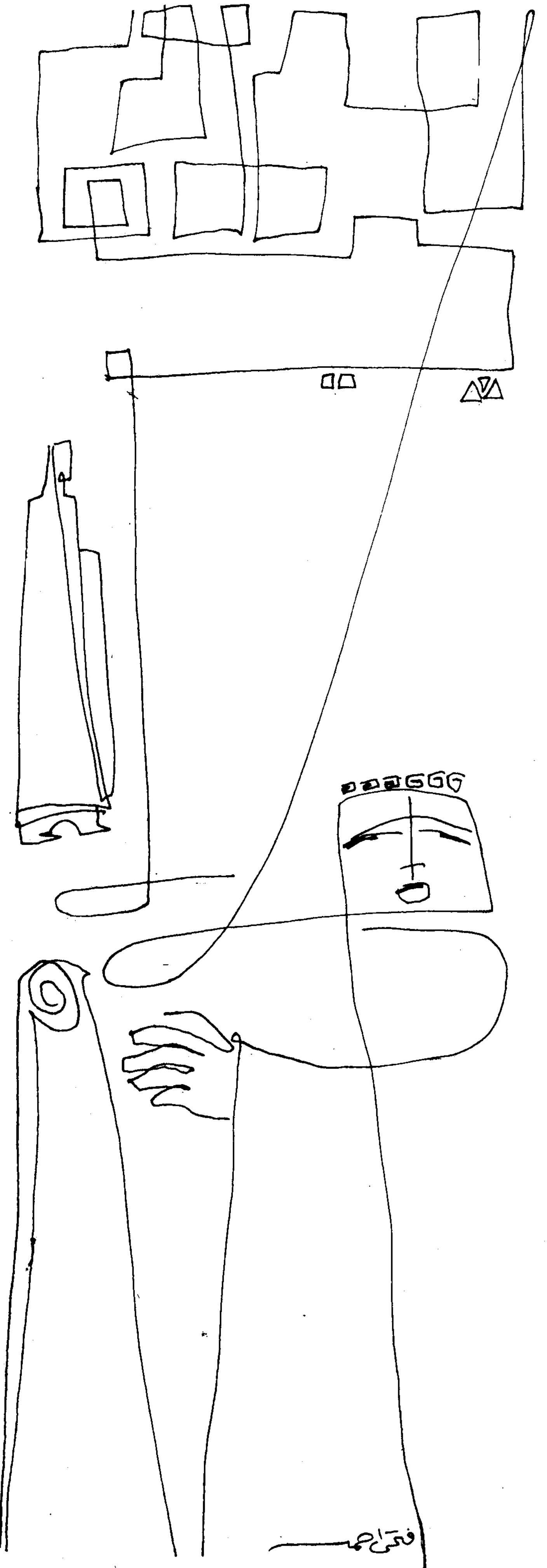
**ضاقت بك الأبعاد**
**واحترق الدليل**

**فى وجهك الفاجع**
**أو فى رعبك الأنيس**

وتكون جميع البدائل لا بدائل حقيقية . بل مكونات تعمق الحركة الأساسية وهى : تحقق فعل الشرط وانعدام فاعليته لكونه محكوما بـ **حتى** .

يتألف جواب الشرط من نسق ثلاثى . خصيصته الأولى هى الثبات وتعميق الثبات والسكونية (تاريخ من الرحيل . أرض بلا ميعاد . بلا معاد ) . وليس فيه أى فعل للحركة . رغم أن مضمونه الأساسى هو **الرحيل** : وهو فعل الحركة الدائبة .

والرحيل يتحول تاريخا . لا عملية حاضرة . ودلالة الفعل الوحيد فى هذا النسق هى دلالة الثبات وانتفاء التغير والزمنية (تظل ....) ويتعمق الثبات عن طريق الثنائية البارزة : الزمان / المكان التى يعمل طرفاها الآن لا فى اتجاهين متضادين . بل فى اتجاه واحد هو تأكيد السكونية . فالزمان ـ التاريخ ـ بعد مستقر تشكل واكتمل . مرتبط بالثبات لا يمكن إخضاعه للتغير ، والأرض (التى تتكرر ) تتجسد هنا ثباتا مطلقا يشد الإنسان إليه مسمِّرا إياه . فهى أرض بلا ميعاد . وبلا معاد . تقف معزولة عن الماضى والمستقبل . منقطعة عنها . أى ثابتة دون قوى تستطيع أن تدخلها فى سياق التغير .



كما يتعمق الثبات من تنامي ثنائية ضدية أخرى هي الأرض / الماء . يتجسد فيها الماء (البحر . مكان الرحيل ) أرضاً . أى أنه يسلب من مائيته وحركيته . وسيولته . ومتغيريته ويجمد فى طبيعة صلبة . جامدة مستقرة استقرارا مطلقا .

**أخيرا . يتعمق الثبات فى تأسيس الثنائية الضدية ميعاد** / معاد التى تشد المستقبل / الماضى ، مكانيا وزمانياً [الميعاد نقطة زمانية فى المستقبل . ومكان مستقبلى (أرض الميعاد ) والمعاد نقطة زمانية فى الماضى ومكان ما ضوى (مكان الانطلاق والعودة ) ] أى أن هذه الثنائية تتواشج مع ثنائية التاريخ / الأرض ، وبهذا التواشج تبلغ بالثبات وانتفاء الحركة النابعين من انتفاء العلاقات بالماضى والمستقبل ز ـمكانيا . درجتها الأسمى . وتزداد حدة الثبات بروزا فى الطبيعة التكرارية . صوتيا . للفظتين اللتين تشكلان الثنائية التصورية (ميعاد / معاد ) وفى الترتيب المكانى لهما (الميعاد أولاً . منفياً . ثم المعاد منفياً ـ حركة من المستقبل إلى الماضى ) كأنما النقطة الزمكانية الماضية تصبح تكرارا للنقطة الزمكانية المستقبلة . والعكس بالعكس . أى أن الزمن / التغير يلغى إلغاء نهائياً .....

## ٦ ـ ٣ ـ ١

هكذا يكون ما تؤكده القصيدة هو أن نتيجة الحركة هى الثبات . بيد أن هذا الثبات هو ثبات الحركة : الرحيل . أى أن القصيدة تؤكد رؤياها عن طريق **مفارقة ضدية فعلية** . فالحركة التى توصف هى حركة رجوع ذات قصد نهائى ونقطة وصول محددة . أما الثبات فهو ثبات على رحيل تائه . رحيل بحث وقلق ومغامرة لا تنتهى . رحيل يكمن مرماه فى ذاته . فى الحركة الدائبة التى يمثلها .

وفى هذه المفارقة الضدية إفراغ لكلا الفعلين من مداليله الأصلية . تماما كما أفرغت جملة الشرط من مضامينها الأصلية . وكما تفرغ موجودات القصيدة الأخرى من مضامينها الأصلية لتمنح مداليل جديدة [ يتجلى ذلك بصورة باهرة فى نقطة ذكرت قبل قليل : هى تحويل الماء (الذى لا يذكر لكنه قائم ضمنياً فى الأسطورة ) إلى أرض . فأوديس يبقى رحيلاً لا فى **البحار** . كما هو فى الواقع الأسطورى . بل فى **الأرض** : فى مفارقة ضدية تنبع من رؤيا الثبات فى القصيدة . إذ إن الأرض أعمق قدرة على تجسيد مفهوم الثبات من البحر .

## ٦ ـ ٣ ـ ٢

تتجسد مفارقة القصيدة . وعلاقة الحركة بالثبات فيها . فى الأنساق بالصورة الموصوفة سابقا . وتصبح القصيدة فيزيائياً بنية ذات شكل تكرارى يحتل وسطها جوهر الثبات ونسقه الذى يجسده أوديس . ويحتل طرفيها (بدايتها ونهايتها ) فعل الشرط المفرغ من إمكانية التحقق . وبتكرار فعل الشرط فى نهاية القصيدة تكتسب العلاقة الحركة / الثبات طبيعة متجددة . أى أنها تصبح ذات حركيّة طاغية . بيد أنها حركية تتجه إلى الوسط الذى يحتله جوهر الثبات . فهى حركية ارتدادية . رجوعية . تؤكد فى النهاية ديمومة الثبات . وديمومة الاتجاه إلى التجمد على وضع واحد . وهكذا تنقلب القصيدة لغوياً ليصبح وسطها جواباً لبدايتها ونهايتها مشكلة بنية مرآتية تحول بنية القصيدة إلى حركة متجهة إلى المركز من البدء والنهاية . بدلا من الحركة المتنامية عادة . معمقة الثبات ومانعة الحركة خارج القصيدة :

فعل الشرط (الحركة النظرية )الثبات

فعل الشرط الحركة النظرية التى يتضمن جوابها فما سبق : فى الثبات .

وبذلك يصبح الثبات هو الحصيلة الفعلية للحركة البدئية . والحصيلة المعطاة سابقا للحركة النهائية التالية له . أى أن الحركة تقود فى النهاية **دائما** . وسواء أربطت بجواب تال لها أم لم تربط . إلى **ثبات** محدد بدءاً .

## ٦ ـ ٣ ـ ٣

تكتنه القصيدة . إذن . فاعلية الثبات / التغير . الاستقرار / الرحيل ، وتكتسب دلالاتها من استخدام الحركة لنفى الحركة وتأكيد الثبات النابع من عمق فاعلية الحركة الأساسية (الرحيل ) وتحولها تاريخاً . لا بمعنى الزمن الغابر الميت . بل بمعنى التاريخ ذى الاستمرارية والحضور . هكذا يتحول التاريخى إلى حضور أزلى وتنعدم دلالة الفعل الحاضر (الرجوع ) ويفقد القدرة على تغيير التاريخى . ذلك أن الحركة فى القصيدة مشروطة . سلفاً . بصورة تنفى إمكانية حدوثها .

فالقصيدة . إذن . **تؤكد الثبات حتى فى سياق الحركة** . وإذا نعاينها هذه المعاينة ندرك وظيفة النسق فى بنيتها . فالنسق فاعلية تثبيت وتصلب وكبح للحركة . أى أنه . بحكم طبيعته . يكون هنا تعميقاً حاداً لرؤيا القصيدة الجوهرية . وتجسيداً لها إلى درجة يتحول معها إلى عنصر دلالى فى البنية . ذلك أن ثبات البنى التركيبية هو بقاء لها على ما هى عليه . وتكرارها تعميق لهذا البقاء وترسيخ له . ويبلغ هذا الترسيخ ذروته فى النسق الثلاثى (الذى يحتل مركز القصيدة . مشكلا فى آن واحد جواب الشرط وحركة القرار فيها ) إذ يمتزج تصلب البنية النابع من التكرار النسقى مع مضمون التركيب المكرر . أى صورة الأرض الراسخة المنقطعة التى لا ميعاد لها ولا معاد لها . ويزيد من حدة هذا التوحد كون النسق يقوم على الأداة (فى ) (أوديس **فى** أرض ) التى تسمِّر الموجود فى انتفاء مطلق للحركة .

ومن هنا تعلو نسبة التكرار فى القصيدة **داخل النسق وخارجه** . ولعل الدراسة الإحصائية البسيطة التالية أن تظهر إلى أى مدى يصبح التكرار (أى الثبات والبقاء ) المكون الأساسى للبنية .

تتألف القصيدة من ٤٢ وحدة لغوية ( أُدْلول **Morpheme**) . أو من ٤٢ **حيِّز** لغوى (على صعيد مجرد ) . وتشغل هذه الحيزات الـ (٤٢ ) ٢٤ وحدة لغوية فعلية (أو ٢٥ . إذا اعتبرنا **ميعاد . معاد** وحدتين مختلفتين تماما ومستقلتين . مع أنهما فى الواقع ليستا كذلك إلا نسبياً ) . أى أن نسبة التكرار عالية جدا . إذ تكاد تكون كل وحدة لغوية مكررة مرتين [ على صعيد النسب : $\frac{٢٥}{٤٢}$ لا على صعيد فعلى . إذ إن ثمة وحدات تتكرر ٣ مرات (حتى ولو) ووحدات تتكرر ٤ مرات (تظل ) ] . وبدراسة الوحدات المتكررة فعليا . نرى أن الوحدات التى تشرط الحركة بنفى نتيجتها سلفا . والوحدات التى تؤكد الثبات . هى الطاغية فى تكرارها ، وتشكل هذه الوحدات مؤشر الثبات العميق عبر طغيانها فى أنساق متكررة .

ثمة مؤشر آخر ، ذكر سابقا فى سياق مختلف . هو بدء القصيدة وانتهاؤها ، على قصرها ، بالوحدات اللغوية ذاتها . ذلك أن القصيدة ، بهذه الطريقة ، تظهر (الحركة) محاصرة بالثبات ، أى أنها تظهر القصيدة (الحركية الصوتية التركيبية المتنامية) محاصرة بالثبات الذى لا يتغير نتيجة لحدوث القصيدة ، ويؤدى هذا الحصار وظيفة أساسية على صعيد تجميد حركة القصيدة فى رؤياها الجوهرية ، وفى بنيتها الفيزيائية . ذلك أن كون فعل الشرط بداية للقصيدة ونهاية لها واحتلال جواب الشرط لمركز القصيدة يثبت مضمون الجواب (بقاء أوديس على حاله ولا تغيره) فيزيائيا بين حدين لا يمكنه الانطلاق خارجهما ، ويجعل من نقطة البدء نقطة للنهاية ، ومن نقطة النهاية نقطة للبدء ، حاصراً حركة أوديس ضمن دائرة مغلقة . وبهذا **يحتل** جواب الشرط حيز النتيجة النهائية لحركة فعل الشرط فى بداية القصيدة (وهى نتيجة تؤكد الثبات) ، ثم **يجهض** دلالة حركة فعل الشرط فى نهاية القصيدة ملغياً إياها ، ومقدما النتيجة المسبقة للحركة قبل تشكلها ، ومؤكداً لا جدواها وعجزها عن أن تكون فاعلية تغيير .

## ٦ ـ ٣ ـ ٤

تنبع رؤيا العالم التى تجسدها القصيدة من الإيمان بالبحث والتساؤل والمغامرة والقلق بوصفها الدوافع لحركة الحياة المتجاوزة الرافضة للقبول والاجترار والثبات . وهى رؤيا بلورتها فئة من المثقفين العرب استجابةً عميقة لواقع التخلف والاستنقاع فى الثقافة العربية المعاصرة ، وللاستسلام الفكرى للمعطيات الموروثة لهذه الثقافة . ويشكل هذا التصور محوراً أساسيا من محاور رؤيا **أدونيس** للعالم ، متجليا فى رموز معقدة أحيانا ، وفى ذوات أسطورية أحيانا أخرى ، وفى لغة مباشرة فى النادر . بيد أن هذه الرؤيا الخلاقة المكتنهة التى تقدس القلق والتساؤل وترفض الكمال (كل اكتمال موت ، يقول ايف بونفوا) تحمل فى جوهرها بذور التناقضات التى تشرخ العالم الذى تتبلور فيه : العالم الضدى الذى تختنق فيه الحركة بانبثاقها ضمن بنية من الثبات الطاغى والتكرار والاجترار الدائمين . فالرحيل والبحث لا يتمان فى سياق منفلت ، مندفع ، حيوى ، حرّ ، وضمن حركة متفجرة للواقع ، بل يظلان حلماً ، تصورا عقائدياً ، يتشكل ويتبلور فى سياق الجمود والتحجر دون أن يتحول فاعلية حقيقية .

وتتجسد هذه الرؤيا المنشرخة فى المفارقة الضدية العميقة التى يجسدها النص : استخدام الحركة لتأكيد الثبات ، وكون الثبات المؤكد ثباتا للحركة ، ثم تقولب الحركة فى نسق ثلاثى تكرارى شبه مطلق هو ، تحديداً ، نقيض الحركة وقطبها الآخر .

## ٧ ـ

حتى الآن تناولت هذه الدراسة تشكل الأنساق من خلال عنصر التكرار المنتظم لبنى تركيبية كاملة ، وبهذه الصفة ، فإن الدراسة تؤكد سلامة الفرضيات النظرية التى يقوم عليها تمييز ياكوبسن للأنساق باعتبارها خاصة مميزة للغة الشعر . لكن دراسة التكرار يمكن أن تتجه إلى مناحى أخرى ، فتتناول العناصر المتكررة صوتياً ، ودلالياً ، وإيقاعياً ، ضمن بنية القصيدة ، حتى حين لا تتشكل أنساقاً كاملة . ويمكن أن نسمى هذا النوع من التكرار «التكرار الحر» ، أو اللانسق ، تمييزاً له عن التكرار النسق .

يلاحظ لوتمان فى دراسة شديدة التقصّى للتكرار[٢٥] ، أنه «مادام أى نص يتشكل عبر الضمّ الموضعى لعدد محدد من العناصر فإن وجود التكرار أمر لا مفر منه» . بيد أن من الطبيعى أن يؤكد أن كون التكرار حتميا لا يسلبه القدرة على الانشحان بالدلالة ، وتصبح إحدى مهام النقد التحليلى الصعبة هى اكتناه العوامل التى تمنح الحتمىّ طبيعة دالة ، وتمنعه من أن يكون اعتباطياً ، أو آلياً صرفا .

بدراسة التكرار الحر فى نص يوسف الخال ، مثلاً ، يظهر ما يلى :

**١ ـ الحجر** «ترمى بها ، ترمى بها حجر
ويطلع النبات فى الحجر»

**٢ ـ سائر** «وسائر البشر
تمر لا ترمى بها ، ترمى بها حجر»
فى سارية الضياء
يحول الغدير سيره
لكن إبراهيم ظل سائرا
إلى الأمام سائرا
لكن إبراهيم ظل سائرا»

٣ ـ يفيض ماؤها
يحول الغدير سيره

٤ ـ **يقول** إبراهيم
**وقيل** إنه الجنون»

ويتجلى ، بسرعة محدودية التكرار الحر ، حتى حين يُسجَّل التكرار الدلالى لا اللفظى فقط (ماؤها / الغدير) .

## ٧ ـ ١

تكشف الدراسة الموسعة أن حتمية التكرار قانون فعلى يحكم العمل الأدبى . لكن النتيجة المدهشة هى أن التكرار الحر ، رغم أنه يبدو متوقعا ، أقل بكثير فى حدوثه فى بنية النص ، من التكرار النسق .

أى أن ثمة ارتباطا عضوياً ، ضمن قانون حتمية التكرار بسبب محدودية العناصر ، بين التكرار وبين تشكيل الأنساق . **ولعل هذه الظاهرة أن تكون المميز الفعلى للغة الشعر** . ذلك أن التكرار الحر قد يحدث فى النص العادى غير مرتبط بتشكيل الأنساق[٢٦] .

لكن هذا الحدوث قليل ، وما تكشفه الدراسة ، مبدئياً ، ذو طبيعة مثيرة للاهتمام تستحق الاكتناه المتقصى ، وسأصوغها بشكل فرضية مبدئية :

«إن التكرار الحر فى النص الشعرى نادر ، وحين يحدث التكرار فإنه يحدث مرتبطا وجوديا ببنية نسقية» ، فالتكرار مشروط وجوديا بانضمام العناصر المتكررة ، على المحور التراصفى[٢٧] ، فى أنساق بنيوية .»

وقد تشير هذه الفرضية ، إذا بُرْهِنت ، إلى أن العقل الإنسانى لا يتقبل التكرار إلا فى تجمعات بنيوية نسقية ، وأن تقبله للتكرار الحرّ محدود .

## ٨ ـ

تكشف دراسة الأنساق . كما تجلت فى النصوص المحللة . أبعاداً جوهرية لبنية القصيدة . وآلية تشكلها . وطبيعة العلاقات التى تنشأ فيها حصيلة لفاعلية مبدأ التنظيم . عبر علاقتى التشابه والتضاد . للمكونات اللغوية والدلالية والصوتية فى بنية متكاملة . ولعل أكثر النتائج النظرية للدراسة أهمية أن تكون ما يلى :

١ ـ يبدو أن لعملية الخلق الفنى بعداً آلياً صرفا يتشكل تجسيداً لا لخصوصية النص أو المادة اللغوية التى تشكله . أو التجربة التى ينبع منها . بل لبنية العقل الإنسانى نفسه . ويمكن لهذا البعد أن يسمى زا ـ أدبى (زائد على الأدبى) . وبين أهم تجلياته تموضع النص ضمن تركيبات نسقية (ثنائية . ثلاثية . رباعية خماسية ...) يكون للنسق الثلاثى فيها دور طاغ . ويفترض نشوء النسق شروطه الخاصة النابعة من آلية تشكله وانحلاله . ولكلا حركتيه التشكل والانحلال تأثيرات عميقة على الطريقة التى تتنامى بها القصيدة والمادة اللغوية والتركيبية التى تصنعها . وثمة أحوال لا تعدو بنية القصيدة فيها أن تكون تشكلاً وانحلالاً لنسق ثلاثى واحد . أو لسلسلة متتابعة من الأنساق .

ولعل كشف هذا الجانب الآلى الزا ـ أدبى . الزا ـ نصى . أن يغيّر الكثير مما يُؤمن به الآن عن طبيعة الخلق الأدبى . عن الخصوصية . والتميز . وروح النص . والعبقرية الفردية . والفيض التلقائى ... إلخ من تصورات تربط بين الخلق الأدبى وبين الفردية المتميزة إلى درجة قصوى فى تأكيدها على التفرد والإبداع (كما نحدث مثلا فى الرومانتيكية وما تنامى منها من تصورات للفاعلية الأدبية) .

٢ ـ إن النسق . رغم هذا الجانب منه . ليس آليا بمعنى أنه موجود فى النص وجودا فيزيائيا لا علاقة دلالية بينه وبين الرؤيا الجوهرية للنص . بل على العكس من ذلك . تكشف الدراسة أن الدور البنيوى للنسق دور متغير . ديناميكى . وأنه قد يعمق الرؤيا التى تبلورها القصيدة . أو يعيق نموّ هذه الرؤيا ويجمّد الحركة فى سياق ينشأ من تصور للحركة الحادة . وقد يجمّد حركة النص فى سياق يرتبط بالثبات والجمود . متحولا إلى عنصر دلالى فعلى فى بنية النص .

٣ ـ إن لهذين البعدين للنسق (الآلى / الديناميكى) دوراً أساسياً فى الخلق الأدبى جديراً بمتابعة التقصى والاكتناه لكى يتحقق فهم أعمق للأنساق . ولعملية الخلق الأدبى ذاتها . ولبنية الفكر الإنسانى نفسه .

## هوامش

(١) راجع حول الإشكاليين الروس :

Victor Erlich. **Russian Formalism**: History. Doctrine. Mouton. The Hague. 1955.

و :

Tony Bennett. **Formalism and Marxism,** New Accents. Methuen. London. 1979. Ch. 3.

وبشكل خاص دراسات لوتمان

Jurij Lotman. **The Structure of Artistic Text** Michigan up. Ann Arbor. 1977.

(٢) راجع حول هذه النقطة .

Mukarovsky **The word and Verbal Art** Yale up. New Haven and London. 1977 chs. 1. 2.

ومقالته :

Standard language and poetic language. in **A Prague School Reader,** ed. Garving Georgetown up. Washington. 1964..pp. 17-30.

(٣) راجع دراسته

Describing poetic structures in **Structuralism,** ed. J. Ehrmann. Anchor Books. Garden city. New York. 1970. pp. 188-230.

(٤) راجع

**Structuralist poetics** Routledge and kegan paul. London. 1975. ch. 3.

(٥) سابق ص ٦٠ ـ ٦٧ بشكل خاص .

(٦) سابق

(٧) راجع عن أهمية تمييز الظاهرة . جان ستاروبنسكى ( Starobinsky ) « اللغة الشعرية واللغة العلمية » **الفكر العربى المعاصر** . بيروت . ١٠ . شباط ١٩٨١ ص ١٣٧ ـ ١٤٥

(٨) راجع **جدلية الخفاء والتجلى** . دراسات بنيوية فى الشعر . دار العلم للملايين . بيروت . ١٩٧٩ . الفصل الرابع .

(٩) سابق

(١٠) راجع مقالته « الفاعلية البنيوية » فى Essais Critiques وترجمتى لها فى **مواقف** . بيروت ٤١ . ربيع ١٩٨١ .

(١١) سابق .

(١٢) راجع من بين أعماله الكثيرة حول الموضوع .

**The Hidden God,** Routledge & Kegan Paul. London. 1977.

و **Essays on Method in the Sociology of Literature,** Telos press. (st. Louis 1980).

وترجمة د. جابر عصفور لدراسته « علم اجتماع الأدب » فصول . القاهرة . ٢ . يناير ١٩٨١ . ص ١٠١ ـ ١١٣ .

(١٣) **قصائد أقل صمتاً** . دار الفارابى بيروت . ١٩٧٩ ص ٢٦ . ٦٩ على التوالى .

(١٤) ورد . إشارة ٨ .

(١٥) كما يعتقد . مثلاً . د. صلاح فضل فى مناقشته لدراسات البنيوية فى **البنائية فى النقد الأدبى** . ط ٣ بالقاهرة . ١٩٨٠ . المقدمة .

(١٦) **ديوان بدر شاكر السياب** . دار العودة . بيروت . ١٩٧٣ . ص ٣٣٣ ـ ٣٣٤

(١٧) راجع **Aspects of the theory of syntax**

MIT. Cambridge. Mass. 1965.

وتمثل الوموز س ـ الجملة الاسمية . و ع ف الجملة الفعلية . والمخطط المقدم هنا مبسّط لطريقة تشومسكى .

(١٨) راجع من أجل تحديد الوحدات بدقة . كمال أبو ديب **فى البنية الإيقاعية للشعر العربى** . دار العلم للملايين . بيروت . ١٩٧٤ الفصل الأول .

(١٩) راجع «علم اجتماع الأدب» ودراسته لسان جون بيرس فى Essays on Method الفصل الثامن

(٢٠) **الأعمال الشعرية الكاملة** . دار العودة . بيروت . ١٩٧٩ ص ٢٠٣ ـ ٢٠٦ .

(٢١) ورد . ص ٩٤ ـ ١١٩ .

(٢٢) « فى الشعرية : تناول بنيوى » **مواقف** بيروت . ٤١ . ربيع ١٩٨١

(٢٣) راجع G. Genette. Introduction à l'Architexte. seuil. Paris 1979.

(٢٤) **ديوان أدونيس** . دار العودة . بيروت . ٩٧١ . ج١ . ص ٣٩٦ .

(٢٥) ورد . الفصل السادس بأكمله .

**(٢٦) ولعل دراسة للمقامات ـ مثلا ـ أن تكشف الفرق النوعى بين التكرار فيها والتكرار فى لغة الشعر . وأن تؤدى الى صياغة مبدأ بنيوى يفسر دور التكرار فى الشعرية .**

**(٢٧) ترجمتى المقترحة لمصطلح** (Syntagmatic)